المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

المسرح العربي الطليعي

العدد ١١٧ ـ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧١

المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

تصدرها

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

رئيس التحرير

أديب اللجمي

العدد ١١٧ - تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧١

المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

● **المراسلات باسم رئاسة التحرير**

جادة الروضة – دمشق

الجمهورية العربية السورية

● **الاشتراك السنوي :**

– في الجمهورية العربية السورية : ١٢ ليرة سورية

– خارج الجمهورية العربية السورية : ما يعادل ١٢ ليرة سورية مضافاً اليها أجر البريد (العادي او الجوي) حسب رغبة المشترك .

● **يرسل الاشتراك حوالة بريدية او شيكاً او يدفع نقداً الى :**

محاسب مجلة المعرفة – جادة الروضة – دمشق

● **يتلقى المشترك كل سنة كتاباً هدية من منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي**

ثمن العدد :

١٠٠ قرش سوري	١٥ قرشاً مصرياً
١٠٠ قرش لبناني	١٥ قرشاً سودانياً
١٢٥ فلساً أردنياً	١٥ قرشاً ليبياً
١٢٥ فلساً عراقياً	٢ ريالان سعوديان
٢٠٠ فلس كويتي	٣٫٥ دينار جزائري
٢٫٥ روبية	٢ درهمان مغربيان
٣٫٥ شلن	٢ درهمان تونسيان

نـدوة

المسرح الغـنـي الطليعي

في نطاق مهرجان الفنون المسرحية الثالث الذي عقد في دمشق خلال شهر نيسان (ابريل) ١٩٧١ ، نظمت وزارة الثقافة والارشاد القومي بالاشتراك مع لجنة المهرجان ندوة فنيـــة حول المسرح الطليعيّ ، وذلك في الفترة من ٢ - ٤ أيار (مايو) .

وقد عالجت الندوة الموضوعات التالية المتفرعة عن الموضوع الأصلي :

١ – خصائص المسرح الطليعي . محاولة تعريف ، تبديد التباسات حول مفهومه .

٢ – الدور الحضاري للمسرح الطليعي .

٣ – المسرح العربي ومكانه من المسرح الطليعي (مفهوما الأصالة والتأثر)

٤ – مستقبل المسرح العربي عامة ، والمسرح الطليعي العربي بخاصة .

٥ – خلاصة ونتائج .

شارك في الندوة ومناقشاتها السادة :

– الاستاذ فوزي الكيالي وزير الثقافة والارشاد القومي (دمشق)

– الاستاذ محمود أمين العالم ـ كاتب ، رئيس مجلس ادارة الفنون المسرحية (القاهرة) .

– الاستاذ أديب اللجمي ، رئيس تحرير مجلة المعرفة (دمشق)

– الدكتور غسان المالح ، استاذ بجامعة دمشق

- الاستاذ ادوار أمين البستاني . كاتب مسرحي وناقد (لبنان)
- = سعد أردش . مخرج مسرحي (القاهرة)
- = الفرد فرج . كاتب مسرحي (القاهرة)
- = جلال العشري . كاتب وناقد مسرحي (القاهرة)
- = راجي عنايت . ناقد مسرحي (القاهرة)
- = ابراهيم مفتاح العريبي . مدير المسرح القومي (طرابلس)
- = علي عقلة عرسان - مدير المسارح والموسيقى بوزارة الثقافة (دمشق)
- = أسعد فضة - مدير المسرح القومي (دمشق)
- = سعد الله ونوس - كاتب مسرحي (دمشق)
- = ممدوح عدوان - شاعر وناقد (دمشق)

وفيما يلي وقائع هذه الندوة نقدمها لقراء « المعرفة » لما لها من أهمية خاصة تتجلى فيما يلي :

١ - إن هذه هي أول مرة تنظم فيها ندوة يشترك فيها مسؤولون فنياً وفكرياً من الوطن العربي ، لا من قطر واحد وحسب ، لمعالجة الموضوعات التي يثيرها المسرح العربي الطليعي .

٢ - إن هناك مشكلة تتطلب مزيداً من البحث ، هي مشكلة المسرح الطليعي في اطار المسرح العربي عامة ، وهذه في تقديرنا هي المرة الأولى التي يثار فيها هذا الموضوع بمثل هذه الدقة .

٣ – إن المناقشات التي جرت في هذه الندوة اتسمت بكثير من الاصالة والجدية والتعمق ، مثلما اتسمت بتنوع وجهات النظر ، بل وتناقضها في بعض الموضوعات . ومن الطبيعي جداً أن يعرف القارىء العربي أن المشكلات التي تثيرها قضية المسرح الطليعي العربي ليست مشكلات ذات حل سريع الأجل ومرتجل ووحيد الشكل . إن المشكلات الفنية لا تختلف في شيء عن المشكلات الثقافية ، وهي مشكلات تتسم بالتبدل والتطور ، وبالتالي فإنه يعسر ، إن لم يكن مستحيلاً ، ايجاد حل نمطي واحد لها . فالمشكلة الفنية ، كالمشكلة الثقافية ، هي مشكلة حية تتحرك وتعبر عن واقع فيه حياة .

من هنا ، فإن وقائع هذه الندوة التي تقدمها « المعرفة » إلى القراء إنما هي بداية لمناقشات ستثار حتماً حول هذا الموضوع ، موضوع المسرح الطليعي . ونرجو أن تكون هذه الندوة هي نقطة الانطلاق لمزيد من الندوات ، ومزيد من المعالجات والبحوث حول هذا الموضوع .

اليـــوم الأوّل

خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري

افتتاح الندوه

محمود امين العالم

لقد نشأ المسرح العربي قومياً ، وإن حركته ونموه ونضجه تنبثق من قدرته على التحدي والصراع ، وبغير هذا فليس هناك تاريخ للمسرح .

إن المسرح العربي الحديث قد بدأ بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة ، إذ أخذ يشارك حوار الامة العربية كلها ، هذا الحوار الذي تجلى في التساؤل الكبير : من نحن ؟ إلى أين ؟ كيف ؟ . ومثل هذه اللقاءات والمهرجانات المسرحية تعبر عن الحوار بين الانسان العربي والانسان العربي . إنها تستهدف تفجير طاقات الانسان العربي المعاصر ، كما تستهدف تبيان إشكال الانسان العربي في أعماقه الداخلية ، وببيان المأساة العربية ، والكيان العربي ، وملامح الانسان العربي، وخصائص الانسان العربي التي نريد أن نتبينها على المسرح مصطدمة بمأساتها وبواقعها وبتجاربها الحية هنا وهناك ، إن طليعية المسرح هي ، بغير دخول في تاريخ اكاديمي او في طرح تعاريف ، تكمن في مدى عمق ارتبـــاطه بالجماهير وتأثيره بها وتعبيره عن همومها وأشواقها تعبيراً فنياً يقوم على تنوع الاشكال المستخدمة في مسرح الطليعة في العالم كله ، شريطة أن لا تؤخذ هذه الاشكال

لذاتها ، بل للتعبير عن قضايانا . انني لا أستطيع ان افصل اطلاقاً بين الشكل والمضمون ، ومع أنه هناك تمايز بينهما ، فإنني لا أستطيع اطلاقاً ان آتى بشكل وان أملأه بمضمون متناقض معه ، بهذا المعنى فلنستفد بقدر ما نريد من جميع التجارب التي توصف بالطلائعية في العالم من حيث الشكل، ولكن فلنحسن التلاؤم بينها وبين احتياجاتنا ، ولنحسن ايضاً اكتشاف الاشكال الخاصة بنا ، لأن لدينا كنوزاً من الخبرات التي ما تزال خامات مبذولة في الشارع ، وفي الحقل وفي المصنع ، وهي تحتاج الى بلورة واكتشاف . إن الطليعية هي ان نكتشف اشكالنا التي تتيح لمضامينا المتقدمة المعبرة حقيقة عن تجاربنا الاصيلة أن تنتشر ، وان تؤثر وتفعل ، وان تتجدد وتتطور ، وان تتيح للانسان العربي القدرة على أن يرفع رأسه واعياً متفهماً ملتزماً ، وان يتحرك لصنع تاريخه بوعي واصالة واقتدار . نحن محتاجون الى تعميق جذورنا القومية في حركة المسرح ، وذلك يطرح علينا الاجابة على أسئلة كثيرة :

كيف نشأ المسرح العربي ، وما هي عناصر نشأته ، وكيف نجح في البداية وتطور وهبط وارتفع ؟. من خلال هذا نتعرف على مدى ارتباط المسرح بتاريخية حياتنا ، وباجتماعية تاريخنا . وفي نفس الوقت يجب علينا أن نتبين ، ونتأمل ونتدارس واقع حياتنا التاريخية والاجتماعية ، ونصدر من كل هذا بما يمكن ان نسميه بالطليعية التي تحتم علينا أن لا نغلق أنفسنا على العصر، ولا نغلق أنفسنا على أية تجربة طليعية أو غير طليعية . ولكن علينا وفي المحل الاول ان نتعمق ذواتنا وواقعنا ، وأن نتبين إشكالنا ، جرحنا ، مأساتنا ، وأن نحسن التعبير عنها تعبيراً يتيح لها الجماهيرية والفعل والتأثير والتحريك والقدرة على تجديد الانسان لمواجهة اعبائه ومسؤولياته .

عذراً ان كنت قد أطلت ، ولكني فوجئت بأنني مطالب بالتحدث في هـــذا الموضوع . فأردت أن أطرح همـاً من هموم النفس . ولا أريد في الحقيقة ان تتحول الندوة إلى مناقشة أكاديمية حول معنى الطليعيـــة وعدم الطليعية وما يسبق الطليعيـــة في العالم ببلدانه المختلفة . اريد فقط أن اعرف ببساطة ما هي واجباتنا والمطلوب منا نحن كمسرحيين ، وكفنانين ومثقفين في العالم العربي في هـــذه المرحلة الحاسمة . إننا مطالبون بتجديد ذواتنا وبتثوير ثقافتنا ، بحيث نحقق ثورة ثقافية في داخل كل انسان ، في داخل كل موقع ، لأنه بغير هذا الانسان الثوري لن نستطيع ان نحمل السلاح ، ولن نستطيع ان نحرك المصنع ، ولن نستطيع ان نحرك الحياة . إن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة ، والتمزق والتخلف ، ومن أجل لقاء الانسان العربي بالانسان العربي لقاءاً عميقاً جاداً واعياً . المسرح يستطيع بتلاق كهذا أن يتجاوز الحدود المصطنعة في الوطن العربي ، وهذه ظاهرة جديدة مبشرة . المسرح العربي آن له أن يتحرك عبر الحدود ليلتقي بالانسان العربي في كل مكان موحداً متفاهماً متبادلاً الخبرات المختلفة . المسرح العربي لقاء مباشر بين الانسان العربي والانسان العربي في كل مكان . وأتمنى أن يكون لقاؤنا في هذه الندوة من أجل هذه الغاية التي تحدد بوضوح أن طليعيتنا في المسرح تعني الثورية ، وأن لا طليعية إلا الثورية ، ولا طليعية إلا جماهيرية المسرح ، والا ثورية الفكرة التي يعبر عنها المسرح ، من أجل مصلحة الجماهير ودفعاً لحركتها في طريق التقدم الاجتماعي والقومي والحضاري . أن ثورية المسرح هي قدرته على أن يفجر الصراع وأن يحتج ويجدد الانسان من الداخل .

مهمة المسرح إذن مهمـــة بالغة الخطورة في واقعنا العربي . والحوار

الذي تفجر بعد حزيران ١٩٦٧ يتلقاه المسرح في تقديري. والمسرح يكاد يكون الحزب الواحد في الوطن العربي الذي يستطيع أن يتحرك بالحوار والكلمة هنا وهنـــاك ، ليقول ويعبر عن الأشواق والهموم ، ويبشر بالرؤية ويفجر ويربط ويثير .

المسرح العربي يستطيع أن يلعب دوراً بالغ الأهمية في هذه المرحلة . وأتمنى أن يكون هذا المهرجان والمهرجانات الأخرى التي تتم في أكثر من بلد عربي ، والمهرجان الذي أرجو أن يبدأ في القاهرة في بداية الموسم القادم ، نقطة بداية لتجمع مسرحي عربي طليعي يتحرك من أجل الجماهير العربيـــة ، وباسم الجماهير العربية ، ليكون طليعة لها ولفكرها ولأشواقها ، صادقاً في التعبير عن همومها ، مفجراً لما تحتدم به وجدانها من أشواق وتطلعات شريفة جادة .

هذه باختصار بعض النقاط التي أطرحها أمامكم . لقد جئت في الحقيقة الى هذه الندوة لا لأتكلم ، وانما لأتعلم . وجئت لألتقي بوجوه الحركة المسرحيـة العربية ، ولأتأمل معهم واقع الحركة المسرحية ، وأتلقى منهم مسؤولية ماينبغي أن أساهم به من عمل اضطلع به ، وهو مسؤولية المسرح في مصر . وكلي رجاء أن تكون مسؤوليتي عن المسرح في مصر ليست مسؤولية عن المسرح في مصر وحدها ، ولكن مشاركة في مسؤوليتنا جميعاً عن المسرح العربي ، لأن هذا هو معنى لقائي بكم .

أديب اللجمي

إنني لن أناقش ، بـل سأحاول فقط التمهيد للمناقشة من قبـــل الاخوان المشاركين ، من خلال ماقدمه الأخ محمود أمين العالم . لقد كان لابد

للأخ العالم بالنتيجة من أن يتوصل إلى نوع من التحديد أو نوع من التعريف للمسرح الطليعي . لقد تحدث، ولكنه بالنتيجة اضطر إلى أن يقول إن المسرح الطليعي هو المسرح الثوري ، أو إن طليعية المسرح تكون بمدى ارتباطه بقضايا الجماهير . إن هذا يصح على المسرح الطليعي العربي أو قد يصح على سواه أيضاً .

وإذا كان يصح على المسرح العربي ، فهو صحيح أيضاً على المسارح الأخرى . فهل نقول في مجال محاولة للتعريف ان طليعية مسرح ما هي في ثوريته؟ أليس من الأفضل لنا أن نقفز فوق هذه النقطة لنصل إلى المسرح الطليعي العربي أو إلى المسرح العربي ؟ ! إن ذلك متروك ليوم غد ، حيث سنحاول تشريح المسرح العربي بقدر ماعند الاخوان من مباضع .

المهم الآن أن نحاول فعلا تحديد أو توضيح ما يمكن أن نعتقد أو نتصور أنه مسرحاً طليعياً عربياً أو غير عربي ، لأن هناك قضايا ليست قضايا الانسان العربي وحده ، بل هي قضايا فيها جانب محلي وجانب انساني .

ادوار أمين البستاني

ليس في نيتي أن أعرض الأفكار التي أوافق عليها من كلام الأستاذ العالم ، لأن ذلك سيعود بنا إلى مراجعة كلامه بكامله . ولكني أرى أن الأستاذ العالم قد قطع علينا الطريق مرتين :

الأولى عندما قال إنه جاء يتعلم ، وعندما يجيء العالم ليتعلم ، فما علينا إلا أن نصمت .

والمرة الثانية عندما رفض أن يخوض في التعريف .

والواقع أن عنوان هذه الندوة هو محاولة تعريف المسرح الطليعي . وإنني

أشاركه الرأي في أن الأمور الفنية ، ولا سيما الأمور الفنية الراهنة التي لم تصبح بعد تاريخاً ، لايمكن تحديدها، فضلاً عن أن التحديد لايثمر . . ولكن عدم التحديد لايعفينا من تمييز المعاني بعضها عن بعض . فعندما نقول أن المسرح الثوري هو المسرح الطليعي وحده ، فهذا كلام صحيح ، ولكنه يحتاج إلى شيء من التفصيل .

المسرح الثوري هو حصيلة حركة جدلية في التاريخ ، هو حصيلة هـــذه الثنائية التي نراها دائماً في كل مجتمع من طلائع متشوقة للمستقبل ، وجماهير كثيرة لاتزال تعيش في الماضي ، ولا تزال أسيرة المسلمات الغيبية والتقليدية والفكرية السلفية التي تجمد المجتمع وتمنعه من التطور . اذن لابد من وجود فئتين في كل مجتمع فئة تكون قليلة واعية مطلعة ناظرة إلى المستقبل ، وفئة أخرى يأخذ بها الكسل إلى القبول بكل ماهو مألوف . ولذلك فإن المسرح الطليعي هو حتماً صدام بين فئتين في المجتمع ، وإذا رجعنا إلى المعنى اللغوي للفظة الطليعة ، لوجدنا القاموس العربي « لسان العرب » يحدد لنا الطليعة بأنها طليعة الجيش ، أي المجموعة التي تسبق الجيش للتجسس على العدو ، وهو هنا المستقبل . الطليعة هي إذن الفصيلة التي تنفصل عن المجتمع لترصد المستقبل وتأتي برؤية جديدة في المجتمع هي رؤية الواقع ، والفن هو المعبر عن آمال هذه الفئة وعن همومها .

وهنا أسمح لنفسي أن أعارض الاستاذ العالم عندما يقـــول ان المسرح الطليعي اذا لم يكن جماهيرياً فهو ليس بطليعي . وأنا أعتقد أن المسرح الجماهيري هو هذا المسرح السهل الذي يستقطب الجماهير ويكتلها . وينبغي أن نميز بين القدرة على تكتيل الجماهير، وبين القدرة على تغيير الجماهير . وعندما يبدأ المسرح بأن يكون جماهيرياً فانه لن يكون طليعياً أبداً ، وانما على المسرح أن يبـــدأ

بمصادمة الجمهور، فالمعنى اللغوي للفظة طليعة مشتق من الحرب والمصادمة، سواء في اللغة العربية أم في اللغة الفرنسية التي أخذنا منها هذه اللفظة . إنها مصادمة وحرب وبالتالي تضحيات كثيرة يقوم بها فنانون أفراد أولاً ، ثم جماعات قليلة ، إلى أن يصل المسرح الطليعي إلى غايته وهي تعميم الفكرة أو شكل الفن أو القضية التي يثيرها الفنان على الجماهير بكاملها ، وعندئذ يبطل الفن أن يكون طليعياً ، ويحقق غايته ، أي يجعل الناس جميعاً طليعيين .

أود أيضاً أن أشير الى ناحية أخرى وردت في كلام أستاذنا العالم ، وهي أنه يأمل أن نصل الى يوم يصبح فيه العرب كلهم حزباً واحداً .

اعتقد انه اذا تحقق هذا الحلم ، فان الكارثة ستحل بعالمنا العربي . عندما نصير حزباً واحداً ، ونصير موجهين بفكرة واحدة ، وعندما نفقد هذا التنوع المفروض في مجتمعنا اولاً ، وفي اشكال تعبيرنا الفني ثانياً ، نتحول عندئذ من مجتمع بشري الى قفير نحل ، وهذا ما لا يريده العالم .

سعد أردش

الواقع انه من الحوار بين معطيات الاستاذ العالم والتحديد العلمي المستنبط من التاريخ القريب المسرح ، وبوجه خاص المسرح في فرنسا ، حيث بدأت الحركات الطليعية الحديثة التي ذكرها الاستاذ البستاني ، نستطيع ان نصل الى منهجين مختلفين متناقضين في البحث عما نعني به الطليعة في المسرح العربي . المنهج الاول يضع في اعتباره الجماهير وقضايا الجماهير كبداية ونهاية ، ومع هذا المنهج اعتقد انه تثور اللحظة الحاسمة التي يعيشها المجتمع العربي ، وبوجه خاص الاقطار التي تصطدم اصطداماً مباشراً مع العدو الخارجي من بين اقطار المجتمع العربي ،

والمنهج الثاني هو المنهج العلمي اللغوي المسرحي الذي يقوم على ارض علمية أوضح ، ويقول ان الطليعة هي كل خروج على المألوف . وهـذا المنهج لا يضع في اعتباره جماهير المسرح ، بل ينكر اتصال جماهير المسرح بالطليعة المسرحية ، لأنه يعتقد ان الطليعة ، كما قال الاستاذ البستاني ، عندما تتصل بالجماهير تكف عن ان تكون طليعـة . وفي اعتقادي اننا في هـذه اللحظة التاريخية التي نعيشها احوج ما نكون الى ان نبتدع لأنفسنا معنى خاصاً للطليعة في المسرح والفن والادب، على اساس ان المسرح هو اكثر المؤسسات الثقافية وانشطها قدرة على تحريك الجماهير وتغييرها ومن هذا المنطلق استطيع ان أؤكد ان الطليعة اذا لم تأخذ في مفهومنا معنى الثورية بالمعنى السياسي النابع من لحظتنا السياسية ـ العسكرية ـ الاجتماعية ، فلن يكون بينها وبين حياتنا العربيـــة اي اتصال ، وسنصبح اشبه ما نكون بالسوفسطائيين اليونانيين الذين تركوا أثينا تحترق، وجلسوا الى مائدة المناقشات يبحثون عن معان ابعد ما تكون عن حقيقة المعركة التي كانت تعيشها اثينا آنذاك .

انني اعتقـد اعتقاداً جازماً ان بحثنا عن الطليعـة وعن الثورية يجب ان يأخذ هذا الاتجاه، حتى ولو ارتكبنا في ذلك خطأ علمياً أو أكاديمياً لن نحاسب عليه مستقبلاً امام التاريخ ، بقدر ما سنحاسب على تخلف المسرح عن مواكبة حركاتنا التحريرية الثورية القومية .

ألفرد فرج

اريد أن أخلص مما سمعت الى ان قضيـة المسرح الطليعي تطرح نفسها الان على وجهين ، وجه التعبير عن ثورية الجماهير ، ووجه التعبير عن الجديد .

وسأتفق مع الأخ البستاني في ان الطليعة كلمة تدل على فرقة تتقـــدم

الجيش لرصد واستطلاع المستقبل ، ولكني أريد أن أبين ان هذا المستقبل ربما يختلف من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان ، والمستقبل يعني بالضرورة مستقبل الناس لا مستقبلا مجرداً عن الناس . المستقبل الذي تتطلع اليه الطليعة وتوتاده لا بد ان يكون مستقبلا يتعلق باحلام المجتمع وبأفكاره ومصيره الذي يصوره الفن في اي عصر وفي اي مكان .

اننا اذا نظرنا الى فن المسرح مجرداً عن المجتمع أو العصر أو المكان نستطيع أن نصل الى افكار تصدق ربما في ظن البعض على أي زمان ومكان ، لكنه ليس في الفن افكار تتجرد عن زمانها ومكانها لتكون قوانين معزولة . ولا بد أن نتفق على أن الفن في كل صوره تعبير عن الجماهير وعن الناس . لقد كان الفن في كل صوره تعبيراً عن البشر وعن احلامهم وآلامهم ، ولذلك ربما كانت الطليعة في زمن ما ترصد شيئاً يختلف عن الطليعة في زمن آخر . والذي يحدد الطليعة المسرحية في أي عصر هو درجة تعبيرها عن مستقبل الانسان في الزمان والمكان الذي تتحرك فيه .

واريد أن نحذر الانزلاق في مناقشة المسرح كأنه فن مجرد أو كأنه فن له مقومات مستقلة عن مقومات المجتمع والانسان والسياسة والتطلع الجماهيري للمصير وللقضايا العامة . واريد ان اعزز هذا الرأي بالقول ان المسرح الطليعي حتى في اوربا ليس هو المسرح الذى ينفصل عن الجماهير ، ولنتذكر ان المدارس المسرحية الجديدة والطليعية في أوربا هي اليوم اكثر المدارس جماهيرية ، وبقدر ما تعبر عن روح الثورية للمجتمع والتطلعات الثورية ، سواء كانت فكرية او اجتماعية ، بقدر ما تحظى فعلاً بالجماهيرية . واننا نجد ان المسرح الطليعي اليوم في أوربا هو مسرح الاحتجاج ، ومع أننا قد نختلف على فحوى هـــذا الاحتجاج

وشعاره ، فاننـــا لابد أن نوافق على أن المسرح الطليعي في أوربا هو مسرح الاحتجاج ومسرح التمرد ، أي انه المسرح الثوري ، بغض النظر عن مستويات هـذه الثورية . وعلى كل حال فان هذا المسرح بالذات هو اكثر المسارح المثقفة جماهيرية في الغرب وفي الشرق ، ولعل هذه الظاهرة تحسم هذا الجدل الذي يوشك أن نغوص فيـه بين الطليعية كقيمة فنية مجردة و كقيمة مسرحية مجردة وبين الطليعية كقيمة من قيم التعبير عن الجماهير وعن أمانيها واحلام طليعتها . انني أريد أن نحذر التورط في المناقشة حول اعطاء مفهوم الطليعية معنيين متناقضين ، لأن التجربة تدل على أن الطليعية هي الظاهرة التي تقرن بين التعبير عن الاحتجاج وعن الثورية بمختلف مستوياتها وبين الجماهيرية في نفس الوقت . سنتفق على أن مسرح الطليعـة أو طليعة المسرح هو فعلاً المسرح الذي يستطيـع أن يعبر عن الروح الثورية وعن مستقبل اية امة ومستقبل الانسان ، وأن يؤثر في الانسان التأثير الذي يحركه نحو هذا المستقبل . وأنا قد لا أجد ، مثلما أورد زميلي سعد أردش أي خطأ في الجمع بين المفهومين ، لأن الطليعية بالمعنى العلمي هي الارتياد، والسبق ، ورصد المستقبل ، ويكمل هذه العبارة بأنه الأرتياد والسبق ورصد المستقبل تعبيراً عن احلام الجماهير وتعبيراً عن الأحلام الثورية والمستقبلية للجماهير. وأريد ان اضيف ملاحظة واحدة هي أننـــا لانعني بالمسرح المعبر عن الجماهير الواسعة ذلك المسرح الذي تزدحم على شباك تذاكره الجماهير . المسرح الجماهيري أو المسرح الطليعي الذي نريده معبراً عن طليعـــة الجماهير وعن الطليعـة الثورية للجماهير قد يتعرض لإعراض الجماهير في بعض الأحيـان لاسباب اجتماعية أو لأسباب اخرى من الممكن أن نبحثها كهدف من أهداف نقاشنا وحوارنا هنا . ان التصدي لمثل هـــذه الظاهرة التي تحدث أحياناً في عالمنا

ومحاولة تجاوزها الى مرحلة جديدة يكون فيها المسرح الذي يعبر عن ثورية الجماهير هو بذاته المسرح الجماهيري ، وهو أمل لايخيفنا ولا ينبغي أن يخيفنا . علينا أن لانخاف من مسرح حاشد بالجماهير ، أنما نأمل ونتطلع لأن يكون المسرح الطليعي والمسرح الثوري هو المسرح الحاشد بالجماهير .

أديب اللجمي

أرجو في هذه المناقشة مرة أخرى أن لانركز على مانويده من المسرح العربي ، لأن ذلك سيكون مجال مناقشة مفصلة ليوم غد . أتصور أننا من خلال ماقدم من مناقشة حتى الآن قد اكتشفنا نوعاً من القاسم المشترك قدمه الفريد فرج و سعد أردش والأخ البستاني في أن ثمة مسرحاً طليعياً . إن المسرح الثوري ، بالقياس إلى قيم أو صيغ أو موضوعات سائدة او كانت سائدة ، يقدم موضوعات جديدة تترقب وتتقدم بصيغة احتجاج أو ثورة أو تمرد أو رفض لما كان قائماً . إذاً لايجوز ، كما قال الفريد فرج ، أن نتصور المسرح مجرداً عن إطاري الزمان والمكان ، وهذا بالضبط هو موضوع القسم الثالث من بحثنا ، إن للمسرح الطليعي إذن ، بالتحديدات أو بالتوضيحات التي قدمت ، دوراً حضارياً. فما هو بالضبط ؟!

هذا هو واحد من الاسئلة التي يجب أن نناقشها ونجد لها الجواب .

جلال العشري

سأضطر أن أبدأ من البداية غير متجهم لكل هذه التعريفات والتصنيفات التي بدأنا بها أصلاً .

لقد بدأنا بافتراض أن هناك مسرحاً طليعياً ومسرحاً طليعياً عربياً ، ثم رحنا نبحث عن تعريف هذا المسرح الطليعي وتعريف هذا المسرح العربي . وفي تقديري أن هذه المصادرة لابد من ان يسبقها سؤال آخر : هل هناك بالفعل مسرح طليعي حتى نبحث عن خصائصه وهل هناك مسرح عربي حتى نحاول تعريفه ؟ في تقديري انه لايوجد مسرح طليعي في واقعنا العربي ولا يوجد مسرح بالمعنى العربي المتكامل .

المسرح الطليعي باسلوبه العلمي ومفهومه الأصطلاحي كما نعرف جميعاً وجد في أوربا بوجه عام ، وأخذ أكثر من شكل وأكثر من صورة ، وللمسرح الطليعي اكثر من رافد ، وله اكثر من لون . هناك مسرح الغضب في بريطانيا ، وهناك مسرح العبث في فرنسا ، وهناك المسرح التسجيلي في المانيا ، وهناك مسرح القسوة في أمريكا وكلها اشكال للمسرح الطليعي تعبر عن احتياجات مرحلية معينة ، واحتياجات فنية معينة ، كما تعبر عن تطور طرأ على الواقع المسرحي سواء في انجلترا أو في فرنسا أو في المانيا أوفي امريكا ، مما اضطرهم إلى ان يبرزوا هذا كله تحت عنوان المسرح الطليعي .

أما عندنا فلا اعتقد أن هناك مايمكن وصفه بالمسرح الطليعي . ومع أنه هناك محاولات لكتابة المسرح ومحاولات لارتياد هذا المجال الجديد . ولكن هذه المحاولات لم تعبر حتى الآن عن المرحلة التقليدية في المسرح حتى تتجاوزها إلى مايمكن تسميته بالمسرح الطليعي أو مسرح الطليعة . إن الطليعة تتضمن بالتأكيد في داخلها معنى التجريد ، تجريد الأشكال الجديدة والمضامين الجديدة التي اتى بها الواقع الحضاري الجديد . المسرح الطليعي هو كما شهدنا في أوربا وأمريكا استجابة واعية للمعطيات الاجتماعية والحضارية الجديدة التي جاء ليعبر

عنها شكلاً ومضموناً . أما في واقعنا العربي فلا نزال في مرحلة وضع الأسس الأولى للمسرح التقليدي بواصفاته المتعارف عليها ، صحيح أن هناك بعض المحاولات لتقليد أو لاستعارة أو لاستضافة المسرح الطليعي الأجنبي ، ولكنها جميعاً لاتزال في طور التجريب والتقليد والمحاكاة ، دون أن تعبر تعبيراً حقيقياً عن احتياجاتنا المرحلية ، ودون أن تشكل بشكل ما اية مرحلة على الطريق نحو مسرح عربي . أخلص من هذا إلى أن المسرح الطليعي بمفهومه العلمي متفق عليه ، كما أننا نستطيع أن نتعرف عليه في الواقع الأوربي أو الواقع الاميركي ، أما في واقعنا العربي فلا يوجد هناك مسرح طليعي لأننا لازلنا في المرحلة التقليدية ، مرحلة التعرف على ملامحنا المسرحية وإرساء قواعد المسرح من حيث هو مسرح قبل أن يوصف بأنه طليعي أو غير طليعي ، هذا هو الشطر الأول من السؤال ، أما الشطر الثاني المتعلق بالمسرح العربي . في تقديري انه لايوجد هناك مايمكن تسميته بمسرح عربي له خصائصه الخاصة وصلاته الجديدة وطابعه المميز الذي يجعله متميزاً ومتفرداً عما يمكن تسميته بالمسرح الفرنسي أو المسرح الأمريكي أو الانجليزي . ان المسرح العربي حتى الآن لم يتعرف بعد على ملامحه المميزة وعلى سماته الفريدة التي تجعل له كياناً مستقلاً يقف على قدميه الى جوار المسارح العالمية . حتى الآن توجد محاولات لمسارح محلية ، فهناك مسرح مصري ، وهناك بوجه ما مسرح أردني ، ومسرح لبناني ومسرح سوري ، اعني مسرحيات توضع على المسرح دون أن تتفاعل تفاعلاً حقيقياً مع البيئة المسرحية في هذا القطر أو ذاك ، ودون أن تتفاعل ايضاً مع القطب المتلقي للتجربة المسرحية وهو الجماهير حتى نخلص من هذا الى ما يمكن تسميته بمسرح عربي . هناك مسارح قطرية ولم يوجد بعد المسرح القومي العربي ذو الصفات

الخاصة والمميزات الفريدة التي تجعله متميزاً وواقفاً على قدميه بين المسارح العالمية الأخرى .

قد تكون هذه المسارح تتكلم باللغة العربية بل هي لا تتكلم اللغـــة العربية ، فلكل مسرح من هذه المسارح لغته المحلية الخاصة والتي تعبر عن طابعه وعن أسلوبه دون أن تجعـل منه وحدة واحدة تشكل ما يمكن تسميته بمسرح عربي ، إن هناك مسرحاً قطرياً ، ولا يوجد بعد المسرح القومي العربي أخلص من هذا الى أن البحث عن خصائص المسرح الطليعي العربي سؤال يشكل تجاوزاً لما هو قائم ، لأنه لايوجد مسرح طليعي حتى نبحث عن خصائصه ولا يوجد مسرح عربي حتى نحاول تعريفه .

علي عقلة عرسان

من مجمل الآراء التي سمعناها من بداية المناقشة حتى الان اتضح ان هناك اتفاقاً على تسمية المسرح الطليعي ، ولكن أريد هنـــا ان أبدي رأي في هوية المسرح الطليعي وما هو المسرح الذي يمكن ان يطلق عليه اسم المسرح الطليعي ، إنني لا أستطيع أن أسمي المسرح التجديدي طليعياً بمعنى الطليعة لأنني أربط الطليعة بالريادة والريادة بتحقيق فعل ايجابي ، وفكر ايجابي تقوده طليعة المجتمع ، سواء كانت من الفنانين أو من المفكرين أو من الأدباء ، الى هذا المكان وهذه البيئة الفكرية . هذا الوضوح الذي وصلت الطليعة اليه قبل غيرها يمكنهـا من استدراج الناس بوسائلهـــا الى هذه البقعة من النور التي رأتها كطليعة متفوقة وصادقة ، في مجـال الريادة الفكرية ، أنا أربط الطليعة بالثورية وأربط الثورية بتحقيق مستقبل أفضل للانسان . ومن هذا المنطلق أستطيع أن أقول أن المسرح

الطليعي هو المسرح الذي كون رؤية واضحة في الفكر و كون قناعة بأن المجتمع يجب أن يكون على هذه الصورة التي رآها ، وبأنه يستطيع ان يساهم في تكوين الانسان تكويناً أمثل عندما يقتنع الانسان بالأفكار والمثل التي تطرحها طليعة ما . تبقى الوسائل ، وتبقى مشكلة إقناع الجماهير بفكر الطليعة و كسبها. الطليعة لا تستطيع ان تكون جماهيرية في البداية ، ولكن يجب أن تكون واضحة الرؤية وليست تجريبية ، لأننا لا نجرب في مجال الفكر وقد نجرب في مجال الشكل المسرحي . الطليعة تفترض بنظري رؤية فكرية واضحة ومحددة لا تحتمل اللبس وتقوم على عقائدية مبنية بناء سليماً ترى ان الانسان يمكن ان يكون مكوناً بصورة أفضل عندما يبلغ هذه المرحلة ـ من هنا أستطيع أن أرفض بعض التسميات التي اطلقت على مسارح وحركات مسرحية كمسارح القسوة والغضب أستطيع أن أرفض صفة الطليعية عن هذه المسارح لأن الطليعة مرتبطة بنظري بفكر واضح وعقائدية واضحة ورؤية واضحة للأمور ، ان الطليعية ليست تجريبية ، بل هي ثورية وايجابية ، والطليعة ليست جماهيرية في البداية ، ولكن مهمة الطليعة ان تستقطب الجماهير الواعية . وليس المطلوب من المسرح ان يهيء تكتلاً جماهيرياً كما أشار الاستاذ البستاني ، بل يجب ان ينظر في نوعية الجماهير التي يغذيها ، وفي نوعية الجماهير التي يكسبها ، اذ ليس أسهل من جمع الجماهير على شيء ما ، ولكن هل نستطيع أن نجمع الجماهير على فكر ثوري أصيل تخطى المرحلة التي هي فيها ؟! ان من مزايا الانسان المجرب ان يبحث ويخطىء ويصيب ولكن من ميزات الانسان الطليعي ان يكون مؤمناً بما يقدم ، وبناتج ما يقدم ، وبأن الجماهير لابد ان تفهمه في يوم ما ولابد ان تصل الى مستواه في يوم ما وعندها تنتهي مهمته كطليعة لأنه أوصل الجماهير الى هذه المرحلة وتبدأ مهمة طليعية أخرى .

لا أريد أن اتعرض للموضوع الذي أشار اليه الاستاذ العشرى ، حين قال انه لاتوجد طليعة في المسرح العربي لأنه لايوجد مسرح عربي فمجال النقاش في هذا هو يوم غد كما فهما من الاستاذ اديب اللجمي ، إنما أحب أن أشير الى بعض النقاط التي طرحت . أشار الاستاذ سعد أردش إلى أن الطليعة تحتوي التجديد ، فهل كل تقليعة هي طليعة ؟ . أنني أناقض هذا واعتقد أن الطليعة تشق طريقاً جديداً مدعماً بالفكر الإيجابي الواضح ، ولا تتخبط تخبطاً عشوائياً يصطاد النماذج الجديدة فحسب . الطليعة التزام ثوري طوعي بالجماهير والطليعة واضحة . ليس المطلوب من الطليعة ان تكون جماهرية كما طلب الاستاذ (العالم) ، فالمسرح الطليعي الثوري غير المسرح الجماهيري في البداية ، واعتقد أن المسرح الطليعي الثوري هو أقل جماهيرية مما ينبغي . إنه أقل جماهيرية من المسرح التجاري ومن المسرح الذي يدغدغ عواطف الناس ، بل وحتى من المسرح الذي يسطح الامور . الطليعة لايمكن أن تكون جماهيرية في البداية ولكن يمكن أن تحقق هذه الجماهيرية مستقبلاً .

أسعد فضة

نشأ خلاف حول تعريف الطليعة بين الأستاذ البستاني والاستاذ العالم . إننا إذا انطلقنا من واقعنا نجد أنفسنا أمام حقيقة لابد منها ، وبغض النظر عن كل التعريفات ، وهي كما تفضل الأستاذ العالم : إذا لم يكن المسرح الطليعي جماهيرياً لايمكن أن يكون طليعياً . ولكن كيف ؟. من خلال الحديث عن الطليعية لاحظت ان هناك فصل بين الطليعة والجماهير . ان الطليعة هي رأس الحربة ورأس الحربة لابد ان يتصل بجذع وفي رأيي أن الجذع هو الجماهير .

ولابد لرأس الحربة أن يتصل بهذا الجذع أتصالاً وثيقاً ، ولابد أن يكون هناك أيضاً يد توجه هذه الحربة ، وليس من الضروري أن توجه هذه الحربة ، كما قيل، للمستقبل فقط ، بل المفروض ان توجه إلى جسد مريض . وبهذا فاننا قد نوجهها إلى الماضي ، أو إلى الحاضر ، أو إلى المستقبل إن الطليعة لايجب ان تكون بالضرورة رافضة . للمستقبل فقط ، لانني حتى اشكل المستقبل لابد أن اطلع على الماضي واتجاوز الحاضر لكي أصل الى هذا المستقبل . لكن الدور الرئيسي يظل لليد التي توجه هذه الحربه . وكما أرى إن الفكر هو موجه هذه الحربة لذا لابد من فكر واضح نفتقده فعلاً في مسرحنا العربي .لابد من الفكر الواضح الذي يستطيع توجيه الطليعة او تستطيع الطليعة من خلاله أن تحقق ماتريد . وهذا الفكر لايكون واضحاً . إلا إذا كان هناك تفاعل حقيقي بين الطليعة والجماهير انني ضد الآراء والنظريات الجاهزة ، لذا اعتقد بضرورة تفاعل الطليعة مع الجماهير حتى تتوجه الحربة فعلاً إلى الداء ، وبما أنه لايمكن أن تتوجه وحدها ، فلا بد أن يتبعها الجذع ايضاً ، وهو الجمهور .

يتبع ذلك معرفة الانسان الذي سأتوجه اليه بما أريد أن أقول . لابد ان أفكر في بناء هذا الانسان الذي يقتضي قضايا عديدة لابد أن نأخذها بعين الاعتبار كالانطلاق من حضارتنا العربية في مستواها الراهن .

أنا أعارض الأخ علي في قـــوله : ليس مطلوباً من الطليعة أن تكون جماهيرية في البداية كيف يمكن لطليعة أن تقود وأن تتفاعل مع الجماهير إذا لم تكن جماهيرية ؟ ! . إن معنى ذلك أن تبقى آراؤنا وفكرها مقصورة عليها .

إن الطليعة إذا لم تكن لها القاعدة التي ترتكز عليها وتتفاعل معها لاتؤدي النتيجة المرجوة .

لابد من الرجوع الى بعض الاشكال المسرحية الطليعية الأوربية ، ولو كنت أومن بانه يجب علينا الابتعاد كلياً عن هذه الاشكال ، لأنها ظهرت في ظروف تاريخية وحضارية معينة تختلف كل الأختـــلاف عن ظروفنا التاريخية والحضارية الراهنة ، مسرح العبس ليس كما ذكر الاستاذ العشي مسرح طليعي بل اصبح الآن في فرنسا من المسارح الكلاسيكية وليس له اية علاقة بالطليعية . المسرح الطليعي في أوربا الآن هو المسرح السياسي هذا الطابع ليس اعتباطياً ، بل هو تعبير عن واقع وحضارة وتطلعات شعب في فترة من الفـــترات . واذا حاولنا أن نسقط هذا التعريف على واقعنا فنجد أنفسنا بعدنا عن الحقيقة التي يجب أن نبحث عنها لنضع النقاط على الحروف .

إن مسرحنا الطليعي موجود ، لكن ينقصنا فكر مبلور محدد واضح لمعالجة الأمور الطليعية التي نريد أن نتحاور أو نتفاعل من خلالها مع جماهيرنا التي يجب أن لانتحدث ولانتكلم بعيداً عنها اطلاقاً .

أديب اللجمي

قبل أن أعطي الكلمة للاستاذ فوزي الكيالي أريد فقط أن أقول للأخ أسعد فضة أن ضرورة وجود فكر واضح مسبق لكل طليعة تعني أن الطليعي لم يعد طليعياً . انه اصبح تالياً ، تابعاً لاطليعياً بمعنى انه هو الذي يشق الطريق فكيف يطالب بوجود فكر واضح لتوجيه الحربة على حد تعبيره وتوجيه الجماهير وتوجيه الطليعة ؟ .

فوزي الكيالي

إذا كان التواضع الذي اشتهر به العلماء الحقيقيون هو الذي دعى أخي الأستاذ العالم لأن يقول أنني جئت لأتعلم فأنا أستعير منه هذه الكلمة لأقرار واقعة خاصة في هذه الندوة بالذات . ولكن بعض الآراء التي عرضت من قبل عدد من الأخوان وعلى الأخص الأستاذ البستاني في موضوعين هما موضوع المسرح الطليعي وموضوع الحزب الواحد ، هي التي دعتني إلى أن أشارك في هذا الحوار المفيد . أنا أعتقد أن المسرح الطليعي لا بد من أن يكون جماهيرياً أولاً وأخيراً . أولاً بقضيته ومدى أقبال الناس عليه وقد أفادني الاستاذ البستاني كثيراً حين قال أن هذه الثنائية التي توجد في أي مجتمع نفرض أن تكون هنالك قلة تحاول أن تستكشف وأن ترصد المستقبل وأن لا تضيع بين الآراء والأفكار وأساليب التعبير المعتادة كما يفعل معظم الناس بسبب كسلهم ، وانما تتخذ هذه الفئة لنفسها مهمة الريادة أمام الجماهير كما تتخذ الطليعة في الجيش لنفسها مهمة أستكشاف الطريق والتعرف على العدو والاتصال به لأخذ أقصى ما يمكن من المعلومات عنه تمهيداً وتسهيلاً للعمل الفعلي الذي سيقوم به الجيش الذي هي تتقدمه والذي هي طليعة له . وكما أن استكشاف الأرض والتعرف على قوى العدو ، يكون لحساب الجيش كذلك بالنسبة للطليعة في المسرح وفي غير المسرح لا بد أن تكون هذه المهمة التي تقوم بها الطليعة لحساب الجماهير ومن هنا جماهيرية المسرح الطليعي أولاً . وإذا كانت الجماهير لم تبلغ من النضج ولم تصل إلى ذلك الوعي لكي تجعل قضية الطليعة قضية جماهيرية في المراحل الأولى فأن على هذه الطليعة أيضاً مهمة التبشير والدعوة لهذه الأفكار بحيث تنقلب من فكر طليعة الى فكر جماهير .

ان الطليعة تشق الطريق أمام الجماهير من أجل أن تستشرف المستقبل وتنقل الى هذه الجماهير وعيها المتقدم .

ولا يضير أبداً المسرح الطليعي أن يصبح جماهيرياً بالفعل ، أي أن يصبح الأقبال على المسرح الطليعي أقبالاً واسعاً وستستعيض الجماهير عن المسارح التي تحدث عنها الأخ العالم التي لا تقدم غير المسرحيات المسطحة والتي تشبه من حيث تأثيرها ومن حيث دورها بعض ما يأخذ الناس من مخدرات لينسوا واقعهم بدلاً من أن يزودوا بالقدرة على مواجهة هذا الواقع وفهمه واستيعابه كما هي مهمة المسرح الطليعي .

وفيما يتعلق بالمسرح العربي وما قاله الأخ جلال اعتقد أن عهد بلادنا بالمسرح قريب برغم مضي قرن أو ما يزيد على القرن . وكنا بأستمرار نأخذ المسرح التقليدي ، ولم يتشكل لدينا بعد المسرح العربي بكل خصائصه وهذا صحيح ، ولكن هناك علامات على الطريق ، وهناك ارهاصات قد لا تكون بلغت حداً من النضج يخولنا أن نتحدث عن مسرح عربي مختلف من حيث خصائصه . ولكنني اعتقد أن هناك علامات على الطريق يجب أن نؤكد عليها وأن نقومها في سبيل أن يكون المسرح العربي مسرحاً طليعياً ، لان هذا المسرح إذا أريد أن يكون عربياً ، وأريد له أن يعبر عن أشواق وأماني الانسان العربي ، وهذه هي مهمة المسرح عموماً ، فلا بد له من أن يكون طليعياً ، وإلا فقد في تقديري وصفه على أنه مسرح عربي . وأن المسرح التقليدي العربي ليس موجوداً أصلاً وانما المسرح التقليدي في الأصل غير عربي وإذا اريد بناء المسرح العربي الآن فلا بد أن يبدأ بأن يكون طليعاً .

فيما يتعلق بالحزب الواحد أنا لا اريد أن اشرح شيئاً عن الحزب الواحد

ولكنني أريد أن اشرح مافهمته من كلام الأستاذ العالم . اعتقد انه اراد أن يقول أن لدينا مجتمعاً واحداً ولدينا قضايا مصيرية واحدة واهتمامات من حيث الخطوط العامة والأساسية واحدة ايضاً ، فاذا أريد لمثل هـذا المسرح أن يعبر عن واقع الانسان العربي وأن يصنع من هذا الانسان شبه المهترىء كما اظهرت كل الحوادث الانسان الجديد القادر على تحمل مسؤوليات وجوده في هذا العصر ضمن مجموعة التحديات التي تواجه هذا الانسان ، فلا بد بالنتيجة من أن يكون هنـالك مسرح عربي واحد وكأنه اصبح يعبر عن حزب واحد . لقد فهمت هـذا ولعل بعض الأخوة الحاضرين فهموا معي ذلك والكلمة الفصل للاستاذ العـــالم فيما قصد من الحزب الواحد . واذا كان قد تقدم خلال الماضي كل محاولات السياسيين في اظهار معالم المجتمع الواحـد بناء ومسرحاً وأدباً فليس هنالك من غـلو في أن نأمل أن يقوم مسرح واحد ليس موحد الشكل اطلاقا فالقضية الواحـدة يمكن أن يعبر عنها بأشكال واساليب مختلفة وهذا ما يغني القضية وهذا ما يفتح أمـــامها دروباً متعددة لتحقق وجودها ولتعبر عن ذاتها .

ولكن ما يراد بالحزب الواحد أن في المسرح قبل كل شيء أنما نعبر عن هموم ومشاكل وآمال وقضايا أمة واحدة .

أديب اللجمي

بالمناسبة وفي نطاق هذه المناقشات لا بد من ملاحظة اعتقد أنها اساسية وهامة ، وهي أن كثيراً من المناقشات التي دارت حتى الآن انصبت على ما يجب أن يكون عليه المسرح الطليعي لا على ما هو المسرح الطليعي ، وهذه نقطة أيضاً تحتاج الى شيء من التأني .

شملت مناقشات الندوة القسم الاول من الموضوع ، اي خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري .

غسان المالح

أتصور أننا سنضطر في نهاية المطاف إلى الاتفاق على ان المسرح الطليعي هو المسرح الجيد لامسرح التسطيح ولامسرح التعقيد الذي ينفر الجماهير ، هناك أتفاق بين جميع الأراء على أن المسرح يجب أن يكون جماهيرياً أن ابتعد عن الجماهير فشل . هناك المسرح الطليعي ، والمسرح بصورة عامة ، كما قال الأستاذ العالم ، وهناك أيضاً أتفاق على أن على المسرح أن يعكس هموم الجماهير واهتماماتها ضمن زمان معين ومكان معين ، أي عليه أن يعيش زمانه ومكانه . هذه صفات المسرح الجيد وهذه صفات المسرح الطليعي بالضبط . إذن المسرح الذي يعكس هموم الجماهير ويعيش الزمان والمكان هو مسرح طليعي بالضرورة . وحتى حين ينبش مسرحيات من الماضي بشكلها الماضي هناك رؤية حديثه تكمن وراء ما يقدم هذا المسرح الجديد ، أي انني لا أفصل بين الجوده والتجديد ، فالمسرح الطليعي هو المسرح الجديد ومسرح جيد ، لامسرح تسطيح ولامسرح تعقيد ، بل هو مسرح جماهيري . قد لايكون هذا المسرح جماهيرياً في البداية ، ولكن أن لم يكتسب الجماهير بعد فترة قصيرة ، فإن الخطأ يكون فيه وليس في جماهيره . لقد سبقني بعض الأخوان إلى القول بأن المسرح الطليعي في أوربا هو مسرح جماهيري ، وأنا لدي تأكيد على أن هذا المسرح الطليعي في أوربا هو مسرح جماهيري وهو مسرح اليوم سواء تحدثنا عن مسرح الغضب أو غيره اما مسرح العبث فقد تم تجاوزه بالمسرح الحي . قد لانتفق جميعاً على أن هذه المسارح هي مسارح ثورية

بالمعنى الذي نريد ، ولكنها مسارح رفض وتمرد على شيء قد لانلتقي جميعاً على القول بأنه ينبع من ايديولوجية ثورية ولكن هناك مستوى جيد لهذه المسارح لايعتمد على التعقيد ولا التسطيح ، وهذا هو المسرح الجيد .

محمود امين العالم

عندما حرصت في البداية أن اتجنب التعريف فليس بهدف تجنب التعريف ، ولكن بحثاً عن التعريف ، لانني أرفض التعاريف المسبقة ولا أريد أن انتهي كما أنتهى الزميل جلال إلى النتيجة القائمة التي أنتهى إليها لأنه تشبث بتعريف معين عندما قال أن مسرح الطليعة في أوربا هو كذا و كذا و كذا ، ثم حاول أن يطبق مقاييس هذا المسرح على المسرح العربي فلم يجد عناصر هـــذا التعريف في الواقع العربي فانتهى إلى أنه لايوجد مسرح طليعي في الوطن العربي لقد تشبث الزميل بتعريف نابع من زمان ومكان وظروف اجتماعية وتاريخية معينة ، فانتهى بتقديري إلى رفض واقع حي . أنا أريد أن لا ابدأ في التعريف . بل في الواقع الحي لأن الحياة اخصب واعمق من اي تعريف . وأنا لا أريد أن امسك متعسفاً بتعريف ما ، لان التعريف الموجود في الكتب ، وبرغم أننا نتعلمه ونحترمه ونتدارسه ، لا يجوز أن يفرض علينا موقفنا .

هناك في الكتب تعاريف محددة لمسرح الطليعة الفرنسي والانجليزي ، بل في البلاد الاشتراكية هنـــاك مسرح طليعي غير المسرح الطليعي في البلاد الرأسمالية . وأنا أريد تجنب كل هذا ، لأن هناك ظروفاً تاريخية واجتماعية تحدده ولو أنني بدأت بالتعريف لأحتجزت الواقع الحي في بلدي في اطار هذا التعريف ، وهذا اخطر ما يمكن ان يواجه اي حركة فكرية واجتماعية ، أنا اعتبر مثلا ان

مسرح نعمان عاشور الذي بدأ ١٩٥٥ مسرح طليعي، لأنه كان طليعة حركة مسرحية في مصر دقت أبواباً وكسرت حواجز وشعت ملامح جديدة في المسرح العربي. أنا اعتبر ايضاً مسرح الفرد فرح مسرح طليعي، وكذلك مسرح سعد الله ونوس ومسرح الشوك في سورية . ان التعريف المرتبط بمسرح الطليعة في اوربا هو تعريف يرتبط بواقع حسي عيني محدد يعبر عن ظروف اجتماعية وحضارية معينة ولهذا فهو تعريف اصطلاحي ، ولا يتناقض مع العلم ، بل هو العلم عندما انتهى الى تعريف آخر يرتبط بواقع حي اجتماعي حضاري آخر . ليس اذن تجنباً على العلمية أن أرفض ذلك التعريف، بل لعله ايغالاً في العلمية ، لأن هذه هي الايغال في الواقع الحي واكتشاف قوانين الواقع المحدد في المكان والوضع التاريخي المحدد والظروف الاجتماعية المحددة . أنا أزعم أن الطلائعية في أي شيء هي القـــدرة عن التعبير المتحرك الفعال . ان هذا المقياس ليس فضفاضاً ، بل هو مقياس محدد يبين أن واقعنا مليء بالطليعية . إن هناك أرهاصات بعضها أكثر نضجاً من الآخر ، ولكن هناك طليعية ، وهناك حركة . ولو أني حصرت نفسي في حدود ظواهر ما يسمى بالمسرح الطليعي الأوربي وطالبت بمسرح طليعي عربي على غراره ، لوجدت نفسي في موقف فني محدود ، وضيق ، يفضي بي إلى غربة اجتماعية وغربة حضارية ، ولهذا رفضت التعريف في البداية لأتأمل الواقع الحي وأستخلص من الواقع الحي تعريفاً حياً نرتضي به ، لأنه يحقق لنا ما نريد . وعلى هذا الأساس عندما أتجنب التعريف لا أتجنب العلمية ، بل أرتبط بمزيد من العلمية . إنني ابحث عن التعريف الحي الذي تخلقه طليعة محلية متعلقة بواقعنا ، لأن الطليعية تعني الطليعيـــة ، وطليعيتي الخاصة المرتبطة بواقعي الاجتماعي والتاريخي لا تتنافى مع الاستفادة من جميع الخبرات الفنية والفكرية والحضارية

عامة، ولكني لا أريد أن اضيق الخناق على الفنان المسرحي والفنان العربي عامة، بل أبحث واكتشف وأمتح من مختلف روافد الخبرة البشرية، دون أن يقيدني غير رابط الواقع الحي المؤثر الفعال.

النقطة الثانية وهي الجماهيرية: أخشى أن ما أدى بنا الى زقاق مسدود من خلال ارتباطنا بتعريف محدد في النقطة الأولى، لن يؤدي بنا ايضاً الى زقاق مسدود بما يتعلق بالجماهير وفكرة الجماهيرية. اننا نصدر في هذا المفهوم عن عقليتنا نحن المثقفين الذين نعيش في المدن الكبيرة. نحن نفكر بعقلية المدينة الكبيرة، نتأمل بعقلية المدينة الكبيرة وجماهير المدينة الكبيرة وفئات محددة في المدينة الكبيرة. فلنتأمل واقعنا بشكل اكثر خصوبة واكثر حيوية واكثر جماهيرية، فالجماهير والفئات التي تدخل المسرح الآن ليست هي كل جماهير المسرح. أولاً نحن لا نقصد بالجماهيرية الرواج أو التكتل الجماهيري، بل نقصد التعبير عن الجماهير، القدرة الحقيقية لهذا التعبير الأصيل عن الجماهير وعلى شد الجماهير والتأثير عليها تأثيراً وجدانياً وعقلياً. أنا أقول لو خرجنا عن عقلية المدينة الكبيرة وعقلية بعض فئات محددة بالمدينة الكبيرة الى حيث التجمعات الشعبية الواسعة لرأينا عجباً. وإنني أذكر مسرحيات في مصر قدمت على مساطب كان أمامها مئات الآلاف من الفلاحين ينبهرون ويشاركون ويتأثرون ويتأثرون. وحتى في القاهرة عندما نعرض بعض المسرحيات خارج اطر مسرحنا الرسمي الشكلي التقليدي، نجد جماهير أخرى جديدة. وعندما نعبر عن الجماهير فاننا سنفتح ستائر المسرح لجماهير لاحد لعددها، وان تاريخ المسرح عالمياً مرتبط بجماهيره. ولو أخذنا المسرح في أي مرحلة من مراحل التاريخ لوجدناه عميق الصلة بالجماهير، وعميق الارتباط بأوسع حركة جماهيرية، لأن الجماهير هي بعد أساسي من أبعاد العمل المسرحي في تشكيلته

وحتى في صياغته وفلسفته وتمثيله . وفي الأصل ان المسرح الطليعي يملك هذه الإحالة إلى الجماهير . أما الفكرة الأخيرة التي انتهى اليها الدكتور حول المسرح الجيد ، فهي صحيحة . إن المسرح الجيد هو المسرح القادر على هز النفس وإثارة الانفعال الوجداني والفكري ، ولا يضير المسرح أن يكون هناك انفعال فكري ، بل ان هذا ضرورة لاغنى عنها ، ونحن مازال نؤمن كل الايمان بما اسماه أرسطو منذ العصر اليوناني حديث التطهير . وفي تقديري ان هذا لايتناقض اطلاقاً مع التجربة الجديدة البرختية ، لأن كل أهداف برخت هي تأكيد على الجانب العقلي ، على اليقظة الفكرية . إن أحداً لايريد الغاء مسرحية المسرح ، ولا الغاء المعاناة والتجربة الدرامية في المسرح ، وان كنت اعتقد أننا هربنا الجماهير من مسرحنا المثقف ، لأننا نحن الذين سطحناه من خلال عرضنا للشخصيات وللاحداث ، ولأننا نحن الذين عقدناه بالفعل بأشكاله وبمضامينه التي لاتثير ولا تستفز ولاتحرك ولا تبهر ابهاراً عميقاً . لقد هربت منا الجماهير فعلاً إلى التسطيح الآخر الغارق في اللذة والاستمتاع .

من تجربتي الحية في القاهرة لاحظت أن التجربة المسرحية التي تقول شيئاً ، والتي تعبر عن شيء ، وتحقق هزة وجدانية وفكرية ، تحظى باقبال الجماهير .

المسرح جماهيري في ظاهره ، جماهيري في جوهره ، جماهيري بما فيه ، وجماهيري بأسلوب أدائه وبتقاليده التي يريد بها معايشة كاملة للتجربة تبهر وتحير النفس ان المسرح العربي تتطلع الجماهير اليه ، ولا يتطلع هو اليها ... في القاهرة تحرك المسرح الى الأقاليم ، وتحرك مسرح الأقاليم ، ولكن اكتشفت ان ثلاثة أرباع القاهرة نفسها لا تهتم بالمسرح .. وجدنا مليون ونصف مواطن يمكن ثلاثة أرباعهم او اكثر من ثلاثة أرباعهم لم يشاهدوا المسرح وهم بحاجة اليه

الجماهير العربية تنتظر المسرح ،والقضية ليست قضية أن انتقل وأتحرك بالمسرح الى الجماهير ، فهذه ليست الجماهيرية . لدينا في القاهرة صراع فكري حول المسرح ، فبعض النقاد يقولون بلزوم الجماهيرية ، بمعنى أن تحرك الجماهير المسرحية ، ولكن هذه ليست هي الجماهيرية ، فجماهيرية المسرح هي أن يعبر حقيقةً تعبيراً يشد الجماهير ويعبر عنها ويحركها ويغير كياناتها الداخلية فعلا ويملؤها بحرارة التجربة الدرامية ... ولكن هناك تجارب طليعية في هذا المعنى المتواضع جداً موجودة في سورية وفي العراق وفي لبنان وفي القاهرة في حدود معرفتي . اذن نحن محتاجون الى هـــذا المسرح الجماهيري مضموناً وتطلعاً ورؤية وحركة .

النقطة الأخيرة التي أود أن أوضحها بشكل سريع هي قضية الحزب . أنا لا اتكلم عن حزب بمعنى حزب ، وإنما اعتقد أن المسرح في هـذه الايام التي يعقد فيها الحوار المشترك بين جماهير الأمة العربية هو المنتدى الذي يجمع في حوار مباشر من الخليج الى المحيط وهذا المنتدى هو حزب متحرك فيه حوار حول القضايا الأساسية . إن حركة المسرح العربي ليس من الضروري أن تعبر عن نفسها في فرقة مسرح عربي واحدة اطلاقاً ، لقد فكر في المشروع ولكنني تصورته لقاءً للمسرح العربي في القـــاهرة وطرابلس ودمشق وحلب ، وفي القرى بين جماهير الأمة العربية ، وفي كل مكان ، حيث يطرح حواراً حول القضايا الأساسية . وبهـذا الحوار المحتدم الثابت العميق لا يتحقق كل شيء ولا يكمن البديل عن الحزب الواحد بالمعنى الذي أفهمه . فالحزب ليس انغلاقاً وليس صهراً لفكر وليس استنباطاً ، الحزب هو مدرسة للحوار ، ولتنمية الفكر ، وللتعاون وللعمل الجماعي ، ولتنمية الذات ولربط الفرد بالمجتمع . أقصد أن المسرح العربي كحركة

بين الجماهير يحتدم فيها الحوار وتتبلور فيها افكار ما أشد الحاجة الى بلورتها ليس فيه قهراً لطرف ولا سيطرة لفكرة على فكرة ، ولكن فيه تفجير الحوار لغاية فينا جميعاً ، وهي ان نحرر ارضنا المحتلة ، وان نحرر كل شبر عربي من طغيان القوى الأجنبية والقوى الرجعية ، وأن يحقق التلاقي المبدئي لكل القوى الثورية في العالم العربي . وليس ظاهرة عابرة ان يحتدم الحوار المسرحي وان يتفجر النشاط المسرحي عقب ١٩٦٧ ، بل هي ظاهرة علمية موضوعية حقيقية تؤكد احتياج العالم العربي لهذا الحوار المشترك الذي قد لا تتيحه الاحزاب ، ولا تتيحه اللقاءات السياسية ، ولكن المسرح سيتيحه على اي مستوى لأنه سيربط بعمق الاشكال السياسي بالاشكال الاجتماعي بالاشكال الحضاري ، وهذا هو أملي ومبرر صلتي بالمسرح العربي .

اديب اللجمي :

نحن لسنا في مهرجان خطابي ، بل نريد ان نتناقش في موضوعات لا نعتبرها موضوعات خطابية بقدر ما نعتبرها موضوعات أساسية في ضوءها يتحدد أصلاً ويتكون مفهوم المسرح العربي الذي لاحظتم جميعاً أن ثمة بدايات للاجهاز عليه .

ممدوح عدوان :

الاستاذ العالم قال كلمة كنت أود أن أقول بوضوح اكثر منها ، ولكن لا حاجة للتكرار . ثمة نقطة صغيرة فقط عند الدكتور المالح . فقد لاحظت في النهاية أن المسرح الجيد قد لا ينبع بالنسبة له من ايديولوجية ثورية ، وأنا أرى أنه لابد من أن ينبع من ايديولوجية ثورية تنطلق من فهم قوانين الواقع في تعاملها معه .

راجي عنايت

في الواقع انا أريد أن أبسط الخصائص لتوضيح حدود المسرح الطليعي وأود أن أتكلم عن المسرح الطليعي بالنسبة للنشاط الفني بشكل عام . وأتصور أن النشاط الفني ، أي نشاط فني ، مسرحياً أو غير مسرحي ، هو بطبيعته ريادة وقيادة . فهو يقدم فكراً معيناً ويخاطب جماهير معينة ... والذي أتصوره هو أن أي تيار فني سائد في مجتمع من المجتمعات ، وفي لحظة ما ، يحقق تطلع المجتمع الجماهيري الى مستقبل افضل ... وعلى كل حال فإن أمام المسرح الطليعي مهمتان: المهمة الأولى هي أن يعمـــل على تكوين فكر جديد وثورة جديدة تهدف مصلحة الجماهير ، والثانية هي البحث عن الشكل الملائم الذي يسمح لهذا الفكر الجديد ان يصل الى الجماهير بأحسن صورة .

ومن الطبيعي أن ثمة اختلافاً في المحتوى بين الفن الطليعي العالمي والفن الطليعي للأمة العربية ، وهذا يقتضي منا التفكير باشكال جديدة خاصة بفننا الطليعي . وليس هناك في النهـــاية من هدف للمسرح الطليعي سوى استخدام امكاناته من اجل خدمة الجماهير ، وتطوير حياتها والعمل على تغييرها بصورة مستمرة .

علي عقله عرسان

إذا أردتم أن تسمحوا لي ذكر بعض النقاط التي اعتبرهـــا من سمات المسرح الطليعي بصورة عامة . وقد تكون بعض هذه النقاط وردت على لسان بعض الأخوة . أتصور أن المسرح الطليعي مسرح ملتزم بقضية جماهيرية وهو يحض الجماهير على تغيير واقـع معين . وهو مسرح متقدم على جمهوره ولكنـه لا ينفصل عنه ولا تكون بينه وبين الجماهير هوّة . وهو ليس فصيلة ضائعة من

فصائل المجتمع ، بل هو طليعة ملتحمة بالجماهير تتقدمها لتقودها إلى النقطة التي تهدف إليها سواء فكرياً أو تربوياً ، وهو يطرح فكراً ثورياً تقدمياً واضحاً لا يتمرد لمجرد التمرد ، بل يتمرد على واقع ويطرح البديل في نفس الوقت ، يتمرد على شيء فيطرح بديلاً ايجابياً ، ولا يرفض لمجرد الرفض . إن الرفض مرحلة سلبية والطليعة انتقلت من السلبية إلى الايجابية ، وإلى العمل على وضع وسائل لتوصيل الجماهير إلى نقطة ما .

المسرح الطليعي جماهيري ، ولكنه ليس جماهيرياً في بداية عمله ولا بد من أن يصبح جماهيراً في نهاية مراحله ، وإلا فهو ليس طليعياً في الأصل .

المسرح الطليعي جماهيري حكماً وليس كل مسرح جماهيري مسرحاً طليعياً .

ابراهيم عبد الفتاح

أستطيع أن أقول المسرح الطليعي أو أي مسرح كان لا يلتزم بقضايا شعبه وبقضايا أمته ليس مسرحاً حقاً .

ونحن لسنا في حاجة إلى مسرح العبث وغيره ، لأن علينا الآن واجبات معينة تجاه أمتنا العربية ، والمفروض أن نفهم دورنا في تأديتها . نحن نناقش المسرح الطليعي ذاته بينما الأساس في المسرح الطليعي هو الكاتب الذي نريد منه أن يكوّن مسرحاً طليعياً بالفعل . نحن لما نرى كتاباتنا العربية نجدها غير طليعية في أغلبها ، فأحياناً نلجأ إلى الكتابات الاوروبية فنجدها أكثر طليعية من الكتابات العربية . ونحن عندما نحدد المسرح الطليعي ، يفترض أيضاً أن نحدد الكاتب العربي الطليعي ، وأن نتحدث عنه بالفعل لأن حوله الدور الأصلي

في بناء المسرح الطليعي . ثم هناك ناحية ثانية هي ناحية الالتزام بأشياء معينة سواء كانت مقتبسة من فرنسا أو أمريكا أو بريطانيا .

انني أعتقد أن الفن المسرحي هو فن جديد على الأمة العربية .

والمفروض أن نلتزم قواعد مسرحية معينة ، كما نلتزم بما تحتمه علينا ظروف الأمة العربية .

فلا بد أن نتبع مذاهب جديدة أو اشياء جديدة أو مسارح طلائعية جديدة لأنه من المفروض أن نلتزم بمسارح معينة بحيث تخلق مسرحاً طليعياً عربياً وأن يكون كلامنا عن المسرح الطليعي وغير ذلك من أنواع المسرح مقروناً بالعمل ومسبوقاً بالعمل . وبالنسبة إلى المسرح التجاري ، وأنا اتحدث عنه لأن هناك مسرحاً تجارياً في مصر مثلاً ، فهو لا يصلح لنا ولا يخدم قضية الفن . فكيف نستطيع أن نجعل من هذا المسرح مسرحاً طليعياً إذا كان هذا المسرح لا يخدم القضية الطليعية أو القضية المسرحية ؟ المفروض أن نهمله ولا نترك له المجال ليستمر .

جلال العشري

انني مضطر أن أعقب على كلام الأستاذ محمود أمين العالم وإن لم أقف معه على خط عرض واحد ، سواء بدأنا بالتعريف أو بدأنا بالتشكيل فالنتيجة القائمة التي خرج بها الأستاذ العالم لا تزال قائمة ولا تزال ماثلة .

الواقع أن التعريف الذي حاولنا أن نطبقه على الواقع الحي الذي تكلم عنه الأستاذ العالم يؤدي إلى نفس النتيجة . لقد استخدمنا بادىء ذي بدء كلمة المسرح الطليعي ، وهذه كلمة مترجمة عن الاجنبية . وما دمنا قد ترجمنا

هذه الكلمة ، فلا بد وأن نلتزم بمضمونها وبمعناها حتى نطبق هذا التعريف على واقع المسرح العربي . فاذا طبقنا هذا التعريف المترجم والذي ارتضينا لانفسنا ان نستخدمه أصلاً ، فلا بد وأن ننتهي الى هذه النتيجةالتي أراها شخصياً على أقل تقدير .

أما إذا بدأنا بالتشخيص وانتهينا من التشخيص الى التعريف ، اعني لو بدأنا في رصد الواقع الحي الذي تكلم عنه الأستاذ العالم وانتهينا من التشخيص الى تعريف هذا التشخيص فالنتيجة النهائية واحدة ، وهي انه لايوجد هناك مسرح عربي حتى يوصف بأنه مسرح طليعي ، وما زلنا في حالة انشاء القواعدالمسرحية ، وفي حالة انشاء المسرح والبحث عن ماهيته حتى يوصف بعد ذلك بأنه طليعي أو غير طليعي . فما استخدمته أنا أقرب الى الفرد العامل في لغة العلم الذي يطبق على الواقع الحي لكي تثبت فعاليته أو لا تثبت . فإن ثبتت خرجنا إلى هذه النتيجة ، وهي أنه لا يوجد مسرح عربي حتى يوصف بانه طليعي او غير طليعي . وتوضيحاً لهذا المعنى اقول انه توجد في المسرح العربي ثلاثة انواع من الاعمال المسرحية ، الاجنبية والمقتبسة والمحلية ، والواقع المسرحي الحي الذي تكلم عنه الأستاذ العالم يغلب عليه احد البنود الثلاثة : فهو إما مسرحيات اجنبية تقدم مترجمة فوق خشبة هذا المسرح ، وإما مسرحيات تمثل أو تقتبس أو تعد لكي تقدم بعد ذلك فوق خشبة المسرح ، وإما مسرحيات يغلب عليها الطابع التجاري الذي هو ليس بمسرح على الاطلاق .

هناك حقيقة إرهاصات وبدايات مسرحية ومحاولات للتعرف علىالواقع المسرحي وإرساء قواعد هذا الفن الجديد المستحدث على واقعنا العربي بوجه عام ، ولكنها لا تزال في طور البدايات والارهاصات التي تتطور بعد ذلك إلى اقامة

مسرح بالمعنى الحقيقي والاصطلاحي والفني لكلمة مسـرح . صحيح ماذكره الأستاذ العالم عن بدايات حقيقية وريادات حقيقية لمحاولة اقامة مسرح مصري (ولا اقول مبدئياً أو مرحلياً مسرح عربي) ، لكنها لاتزال في مرحلة التأثر بمعطيات المسرح الاجنبي . أخلص من هذا إلى أن البدايات التي توجد في . . . المسرح هي بدايات تنبىء وتؤكد وتدعم أننا في بداية الطريق نحو اقامة المسرح اصلاً ، حتى يوصف هـذا المسرح بأنه مسرح طليعي أو غير طليعي .

النقطة الأخرى التي أريد أن أؤكدها هي أن المسرح لا يمكن أن يوصف بالمسرح العربي حتى الآن ، من حيث هو مسرح يعبر عن قطره أكثر ما يعبر عن المنطقة العربية وحتى في كثيراً من العروض التي قدمت في هذا المهرجان ـ مهرجان المسرح في دمشق ـ نجد أن كثير من الفرق القطرية قدمت عروضاً أجنبية . ففرقة الاردن مثلا قدمت عرضاً اجنبياً ، وبعض الفرق الأخرى قدمت عروضاً اجنبية ، فكيف يمكن ان نطلق على هذا المسرح صفة العربية ؟ !

وحتى المسرحيات التي تقدم لمؤلفين محليين هي في النظرة الأخيرة متأثرة بمسرحيات اجنبية . المسرح البيروتي مثلا ، لو اننا حاولنا ان نقف عـلى طريقة هذا المسرح ، نجد لحد كبير أنه مسرح أوربي غربي دون أن نجد بدايات حقيقية لمسرح يمكن وصفه بأنه مسرح بيروتي او مسرح لبناني حتى يوصف بعد ذلك بأنه مسرح عربي . هـذه النقطة ستقودنا بالضرورة الى مناقشة قضية المحلية والعالمية في المسرح . لا بد للمسرح أن يكون بيئياً ، وأن يعبر عن احتياجات بيئته وشخصية هذه البيئة ومتطلباتها والتزام الكاتب بها بصدق وبعمق وبوعي ، وبذلك يستطيع الكاتب أن يقدم الفن الأصيل . ومن هذه الاصالة التي يقدمها

الفنان البيئي المحلي يستطيع أن ينقل بعد ذلك بيئته الى المنطقة العربية أولاً ، ثم الى المستوى العالمي بعد ذلك .

اللجمي

اعتقد أن كل ما جاء به الأستاذ جلال العشري هو موضوعي . كخلاصة لما تمخض عنه نقاش هذا الصباح ، نستطيع أن نقول (وأنا ألخص ما جاء في المناقشات) إن هناك مسرحاً طليعياً . ويعني ذلك دائماً أن المسرح الطليعي هو مسرح يتجاوز المألوف الشائع ، يفجر اطر قائمة ليبدع وليخلق أطراً جديدة وموضوعات جديدة . إنه أذن مشارك ومعبر عن حركة الجماهير ، عن ديالكتيك الانسان بالضبط ، فهو اذن يسخر ما تتطلع اليه الانسانية او مايتطلع اليه شعب ما وبهذا يشخصه ، أعني ينقل الافكار الى مشخصات ، وبالتالي يحول الأفكار الى عمل ، لأن المسرح لا يستهدف بالضبط إيقاظ التأمل عند الانسان بقدرما يستهدف تحريك الانسان ليشارك في تحقيق ما يصبو اليه، وما يتطلع اليه . وبهذا بالضبط نستطيع أن نقول إن المسرح الطليعي ، شأنه شأن الافكار الحية الحرة ، يسهم في بناء الحضارة لأن الحضارة ليست مجرد اجترار للماضي ولا ابقاء للصيغ القائمة ، بل هي عملية قفز الى أمام . بهـــذا يمكن أن نقول إن المسرح الطليعي جزء من هذه الافكار بالضبط انما التقدمية لأن ديالكتيك الأفكار تستهدف التحرك الى الأمام ، فهذه الافكار التقدمية تتجلى في جملة ما تتجلاه في مسرح نسميه مسرحاً طليعياً لأنها تسهم في تحريك المجتمعات الى الامام .

محمود امين العالم

موضوع حلقة اليوم المسرح العربي، والمكان الذي يحتله المسرح الطليعي ومفهوما الأصالة والتأثر . ومستقبل المسرح العربي عامة والمسرح الطليعي خاصة .

اليوم الثاني

المسرح العربي ومكانه من المسرح الطليعي

ومستقبل المسرح العربي عامة والمسرح الطليعي العربي بخاصة

يدير مناقشات هـذا اليوم الأستاذ محمود أمين العالم ويمهد لهـا السيدان الفرد فرج وسعد أردش .

إننا اليوم نتحدث عن المسرح العربي ، واقع المسرح العربي ، مكان المسرح العربي . والأمر متروك بالطبع للسادة المتناقشين والمتحاورين في كيفية معالجة هذه الموضوعات ، وان كنت اعتقد اننا ان نتعرض لها تعرضاً تاريخياً ، بل تعرضاً تقييمياً يتبين المعالم الأساسيـــة لتاريخ المسرح ، والقيم والدلالات الأساسية للمسرح العربي ، أين هو من تاريخنا ، أين هو من حياتنا ، أين هو من واقعنا ، أين هو من مستقبلنا ؟ ثم ما دلالة الطليعية في المسرح ، وفي مسرحنـا العربي الحديث أو المعاصر بشكل عام .

من هذا التعرض أرجو ان ننتقل الى استشراف آفاق المسرح العربي ، فننتقل من الوضع الراهن المستند إلى الجذور العريقة لمسرحنا الى مستقبل المسرح العربي .

الفرد فرج :

اسمحوا لي أن اتحدث عن المسرح العربي وموقعه من المسرح الطليعي في العالم . وإذا كان اي كلام لابد أن يبدأ ببعض المسلمات ، فان المسلمة الأولى التي لابد أن نتفق على البدء منها هي ان ثمة مسرح عربي . وإذا نحينـا جانباً الجهود التي يبذلها بعض الفنانين العرب في مجال المسرح التجاري ، سنجدان الظواهر المسرحية العربية التي تتمثل في المسارح القومية والمسارح الثقافيـــة العديدة في العالم العربي ، تربطها سمات مشتركة كاللغة وكالاستناد وإلى التراث العالمي بالترجمة أو الاقتباس ، مع الالحاح في الرغبة بالتعبير عن افكار وحياة

الناس في هذه المرحلة التاريخية التي ضربت بحس الطبيعة وبضغط الظروف بين جماهير الأقطار العربية المختلفة آمالها وآلامها .

والظاهرة الهامة التي لابد لندوة مثقفة كهذه ان ترصدها هي ان الانعطاف الحاد الذي احدثه ضغط الظروف والمد الثوري العربي في مسار مسارحنا العربية نحو الاهتمام الواضح بقضية المصير العربي قد منع كل التجارب العشوائية والتائهة التي كانت تتعلق باذيال مدارس أوربية وتعد مسارحها لتكون امتداد لمسارح غربية .

الاهتمام الواضح بقضية المصير العربي قد نزع تلك التجارب من اغلالها وصحح مسارها ووجهها للالتحاق بالمجرى الأساسي للمسرح العربي لتؤكد بدورها وجود المسرح العربي كظاهرة ذات ملامح ، وكظاهرة تستكمل ملامحها .

كما أود ان ألاحظ ان الاهتمام بقضية المصير في المسرح العربي لم تقتصر على الاهتمام بقضية الحرب التي شنتها الامبريالية على عالمنا ، وانما تعدت ذلك الى نقد الذات ونقد السلبيات والى المزيد من الاهتمام بالتراث ، والى مزيد من الصحو الثقافي والفني وهذا سيقودنا بالضرورة نحو تدارس موقع المسرح الطليعي العربي . ولكن قبل ذلك أريد ان أرد على شيء قيل بالأمس وأنكر وجود مسرح عربي بنبرة تتراوح في تناقضها بين التفاخر والسباب . التفاخر الذي يظن أنه لكي يكون هناك مسرحاً عربياً لابد وان ينشأ بمعزل عن المسرح في العالم كله وأجنبيا عن المسرح في العالم كله ، والنتيجة التي ترتبت على افتقاد هذا المسرح المعزول والأجنبي عن العالم كله ، انه اذن لايوجد مسرح عربي وان ماينتجه المسرحيون العرب انما هو مجرد ارهاصات ومحاولات وتجارب تفتقر إلى النضج .

ولنعد إلى موقع مسرحنا من المسرح الطليعي في العالم . وأريد أن أنبه بكل تأكيد والحاح إلى أن صفة الطليعية التي نلصقها بالمسرح العربي ، ليست صفة تماثل أو تشابه بين طليعية المسرح العربي ، وطليعية أي مسرح آخر غير عربي ، وانما هي صفة التحاق والتحام بالطليعة الفكرية المجتمع العربي بكل ما تحتشد به حياته من صراعات سياسة واجتماعية وثقافيـــة . لذلك سأحذف من المسرح الطليعي العربي بعض التجارب المعملية العمياء التي اجتهد أصحابها في ركوب مركبة العبث ،أو غيرها من المدارس الأوربية ،فقاتهم المركبة وايقظهم اعراض الجمهور نفسه ، ذلك الجمهور الذي أقبل في نفس الوقت ضمن إقبال الحركة الثقافية على التجارب الرائدة في المسرح السياسي العربي بعد الهزيمة . والقول إن بعض هذه التجارب تشبه من بعيد أو من قريب اتجاهات في المسرح العالمي على سبيل التشبيه قول اعزل ويحث على العزلة . فالمســـرح الطليعي العربي هو المسرح الثوري ، وهو مسرح الثورة العربية . والثورة العربية ، ولا بد أن أؤكد هذا الرأي الشخصي ، قومية المحتوى وعالمية الانتماء والامتداد . إن الثورة العربية هي بعض الثورة العالمية ،تتميز عنها ، وتطمح لان تكون امتدادها العظيم والحي في عالمنا العربي . والثقافة العربية العصرية والثورية في رأيي قومية المحتوى والمنطلق ،قومية التراث والاصول ،وهي في نفس الوقت عالمية التأثر والتأثير ، وكذا فننا ومسرحنا الطليعي ، فهو طليعي بما يعبر عن طلائع أمتنا ، طليعي بما يعبر عن الوجدان الثوري في مجتمعنا بكل ما يدل عليـه ذلك من انتماء أصيل لانساننا العربي ولثورتنا العربية القومية ، ووجود محدد وواضح وأصيل ايضاً في خريطة العالم الموصولة أطرافها بالطرق الواسعة المزدوجة الاتجاه . وان طليعتنا المسرحية لا تتخذ بالضرورة أشكالاً غريبة وانما تملي عليها أفكارها الثورية الملائمة . بالأمس ذكر الاستاذ العالم أن مسرح نعمان عاشور ، وهو تقليدي المبنى ، يعتبر

طليعياً وهذا قول حق لان مسرح نعمان عاشور اقتحم الحصار الذي فرضه الفكر التقليدي على المسرح العربي بمصر ليقدم القضية الاجتماعية بمحتواها الثوري ففرضت عليه القضية الشكل الواقعي الذي فجر طاقات المسرح العربي في مصر ليضعه في مقدمة المنابر الثقافية المؤثرة بعـــد ان كان لا يقوم بهذا الدور ، وليصنع من المسرح تلك الشعلة الحية التي اطلقنا عليها اسم النهضة المسرحية ، وكان اولى بنا أن نسميها الثورة المسرحية .

وفي مجال البحث عن الذات لا بد أن نذكر جهد الدكتور يوسف ادريس في فرافيره التي حاول من خلالها ونبه الى احتمال اكتشاف شكل من أشكال الفن الشعبي ليكون اطاراً لفكر شعبي وصورة لمحتوى يكشف علاقة اجتماعية قومية واصيلة .

وإننا نجد اليوم مسرحنا يلتمس اشكالاً جديدة استجابة لثوريته وحيويته ، ومسرح الشوك مثلاً من الاشكال الطليعية الملائمة والتي املاها محتواها .

وان ما شهـــدناه بالأمس في مسرح الحمراء ، ومهما كانت التسمية التي سنطلقها على مسرحية خمسة حزيران ، نموذج رائع لما يمكن أن يصل اليه المسرح الطليعي في تأثره وتأثيره ، في استجابته وتعبيره ، فضلاً عن أننا نلاحظ أن المسرح العربي في بحثه الدائب عن صيغ ملائمة يتمرد على المعمار الايطالي ويدق بيد قوية الحائط الرابع ويتلمس مختلف السبل للخروج من حوائطه الأربعة كلها .

ان هـــذه مجرد اشارات وخطوط أفتـــح بها باب النقاش . أجد من واجبي ان احذر من محاولة التورط في تسمية الأشكال الطليعية للمسرح العربي بالتسميات الاصطلاحية المعروفة ، فالتسمية قيد ، بينما الفن حرية وانطلاق . ولكني مع ذلك لابد ان اختم حديثي بعرض همّ من همومنا الفنية ، وهو ان مسرحنا لايزال يضيق اليوم ، رغم جهد التجديد والابداع ،

بالتقليدية في المحتوى وفي الشكل ، وينتظر منا مزيداً من التفجير لطاقاته السحرية والتغيير الأشمل لأركانه الرئيسية . فهل نواصل دفعه نحو الطليعية دون التورط في الانغماس في التجريب المعماري او التورط في تدعيم غربته عن الجماهير انني اطرح هذا السؤال ؟

سعد أردش

ذكر الزميل ألفريد علامات على طريق الثورة المسرحية العربية . ولا ادري اذا كان قد اهمل اسم الفرد فرج ومسرح الفرد فرج عن تواضع ، واذا من المعتقدين ان ألفريدفرج الى جانب نعمان عاشور ويوسف ادريس وسعدالله ونوس احد الأسس الرئيسية في البحث عن اشكال ومحتويات ثورية طليعية يقوم عليها المسرح المعاصر ، ونحن لانستطيع أن ننسى تجربة عسكر وحرامية في مجال البحث عن واقعية اشتراكية ملحمية تعليمية ، ولا نستطيع ان ننسى له الغوص الى كنوز الفن الشعبي والتراث الشعبي في « حلاق بغداد » وفي « التبريزي » ، ولا نستطيع ان ننسى له اخيراً خطوته الطليعية في تأسيس المسرح التسجيلي ، الخطوة الاولى الى المسرح التسجيلي العربي ..

على انني اريد ان اضيف الى ما قاله الاستاذ ألفريد فرج في طليعية المسرح العربي تلك المسألة التفصيلية الخاصة بوجود او عدم وجود المسرح العربي . فقد تأكد لنا في سهرة الأمس ان المسرح العربي الطليعي محتوى وشكلاً موجود ، ويفرض نفسه لا علينا ، بل على جماهير العربية . وربما كان غاية املنا الآن ، أو ربما اضفنا الى احلامنا الآن ان يفرض المسرح العربي الطليعي محتواه على الجماهير العالمية ، توصلا الى المشاركة في معركتنا القومية .

اريدان اضيف كلمة عن فنون العرض المسرحية في المسرح العربي فيما قبل الثورات العربية كان العرض المسرحي مخصصاً لامتاع طبقة محددة نستطيع ان نسميها الطبقة الارستقراطية او الطبقات المستغلة من إقطاع ورأسماليـــة ، وكان يجتلب من المسرح الايطالي والفرنسي بالذات اتجاهاته الميلو درامية والكاريكاتيرية الميلودرامية لمداعبة أحلام وعواطف الجماهير المستغلة، والكاريكاتيرية التضحيكية الفجة لامتاع الطبقات المستغلة ، وفيما بين هذا وذاك كانت العروض تقدم وباندلاع الثورات العربية وبعودة المبعوثين المسرحيين من دراساتهم في بلاد اوروبا الغربية والشرقية بدأت خشبات المسارح العربيـــة تهتز وتبحث لها عن اشكال ثورية طليعية .

لا استطيع أن أدعي ولا يستطيع أحدنا أن يدعي أننا حققنا الانتقال الثوري حتى هذه اللحظة ، ولكننا بدراسة المراحل المختلفة منذ أواخر الخمسينات وحتى الآن لتطور عروضنا المسرحية ، تستطيع أن نحس بما لا يقبل الشك اننـا أنتقلنا بصفة عامة من إطار التغريب والتخدير والأمتاع الشكلي الى التأثر والتأثير في جماهيرنا وقضايا جماهيرنا العربية .

هذا في ذاتـه يعتبر بالنسبة لفنون العرض المسرحي ثورة عارمة اذا ما قيس بالسنوات القليلة منذ أواخر الخمسينات وحتى الآن . ويجب ان نسجل على أنفسنا ، وباعتقادي ان هذا شيء شرعي ، انه اذا كان مسرحنا العربي مستوردا من أوربا فان الثورة المسرحية ، والثورة في فنون العروض المسرحية منذ أواخر الخمسينات ، مستوردة ايضاً من أوربا ، إلا أننا ونحن نسجل على انفسنا هذا يجب أن نسجل لأنفسنا بكل تواضع أننا باحثون ايضاً ، مخرجين وممثلين وتشكيليين عن اشكال عربية نابعة إما من تراثنا الحضاري العربي وإما من الأشكال الاجتماعية

المعاصرة وأشكال مسرح الشوك في دمشق ، ومسرح القهوة ، ومسرح الحديقة ، ومسرح الشارع ، ومسرح الحارة ، في الجمهورية العربية المتحدة ، كلها أشكال تدل دلالة واضحة على أن المسرحيين يحاولون ، كما قال الأستاذ ألفرد فرج يحاولون الهروب من الاطار المعماري الضيق الأرستقراطي بطبيعته من مبنى المسرحي الايطالي الى تجمعات الجماهير في أماكن عملها أو في أماكن لهوها ، ولاشك أن هذه البداية في ذاتها ، وان ما ظنت مستوحاة من الثورات المسرحية الأوربية ، تعتبر من جانب المسرحيين العرب ترديداً لنضج الجماهير واستجابة الرغبة العارمة من جانبها في أن تجد شكلاً ومحتوى متفقان مع مشاربها واحلامها وقضاياها وآمالها .

أما اذا اردنا أن ندخل الى موضوع فنون العرض بشيء من التفصيل ، فأنني اجد الجرأة لأن اسجل على المخرجين من المسرحيين العرب كثيراً من القصور فيما كان يجب أن يبذلوه من جهد في الخضوع لواقع مجتمعهم واقتصادهم ومعمارهم ، وهم يبحثون عن اشكال مسرحية تتواءم مع رغبات واحلام الجماهير .

يجب أن نسجل على أنفسنا ان طموحنا الى الاشكال الغربية قد ضيع من حياتنا المسرحية سنوات ، أقدرها بعشر على الأقل ، كان يمكن خلالها أن نصل الى اشكال مسرحية قليلة التكاليف قليلة التعقيد يستطيع أن يفهمها الملايين من أبناء أمتنا العربية .

على أن الفترة التي فقدناها ليست في عمر الحضارة العربية شيئاً مذكوراً .

ونحن إذا قدرنا أن التجربة شيء واجب وأن الصياغة المعملية في مجال البحث شيء واجب على الأرض العلمية فأننا سنجد ان الخطوط الرئيسية التي تشخص حضارتنا وطليعتنا المسرحية اليوم تكاد أن توضح معالم الطريق ، الذي هو

من وجهة نظري التوحد بين المسرح والجماهير ، والذي هو استبدال قاعدة شباك التذاكر بالمسرح الذي يذهب الى الجماهير إما في شكل فنان مسرحي يحمل الكلمة فحسب ، وإنما في شكل مسرح متنقل يحمل الكلمة في إطار معماري مبسط متحرك ، ليوصلها الى التجمعات العمالية والفلاحية ، وتجمعات السكان البعيدين .

وأنا أذكر أن من أهم ما قيل في ندوة الأمس أننا ما زلنا نركز مسرحنا في العواصم العربية ، ونحن اذا اتفقنا أن المسرح من اسبق وأهم وسائل التعبير التي تتأثر وتؤثر بالجماهير وبوجه خاص فيما نجتازه من لحظات حاسمه ، فان علينا أن ندفع المسرح الى الجماهير في أماكن عملها في القرى وفي المدن . وانا احلم انه في السنوات القليلة القادمة ـ أو هذا ما يجب ان يكون ـ سيقل أهتمامنا بمسرح العاصمة وسينتقل الى مسرح الأقليم او مسرح القرية ، حيث يتفاعل تفاعلاً حقيقياً مع الجماهير توصلاً الى المواجهة الواحدة لأمة واحدة لعدونا الخارجي والداخلي .

وأصار حكم بأن حلمي هذا قد اخذ يتحول في وجداني الى حقيقة في سهرة الأمس وانا اشهد ذلك العمل الصادق والرائع الذي قدمه زملاؤنا الفنانون السوريون بدءاً من سعد الله ونوس وانتهاء بالفنيين الذين يقفون وراء الكواليس . لقد آمنت وسلمت بأننا نملك من الطاقات ومن الصدق والارادة مالو وضعناه بصدق وبجرأة ودون خوف لأستطعنا أن نقدم لمعركتنا من عوامل القوة ، لا القوة العاطفية ، ولكن القوة الحقيقية المادية مانعتز به وقت المعركة وقت الصدام ، وما نعجل به لحظة الانتصار ، يمتاز عرض الأمس بعناصر عدة اعتقد انها تلخيص للخروج من مرحلة التعقيد المبني على ماتعلمناه من اوروبا ، فهناك بساطة الكلمة رغم اللغة العربية الفصحى ، وبساطة

التعبير ، والاستغناء عن كل ماهو إطار تشكيلي تقريباً ، وأداء الممثل البسيط الواقعي الذي لايطمح ولا يتطلع الى الصياغات الفنية المعقدة التي تهز العواطف وتثير الاعجاب اكتفاء بما تتضمنه الكلمة ذاتها من صراحة واخلاص وصدق في مواجهة الحقائق وفي مواجهة مسؤلياتنا حاكمين ومحكومين .

وأود أن أسجل كمسرحي عربي أن من أهم عناصر نجاح عرض الأمس ومن أهم مايسجله من أفضال على أرضية الثقافية في دمشق انه العرض الأول الذي يقول الحقيقة دون خوف . من هنا اود ان اتذكر كلمة قالهـــا زميلي الاستاذ اسعد فضة في ندوة الأمس . قال : اننا لـكي نحقق طليعة ثورية في مسرحنـــا العربي يجب أن يتحقق لنا وضوح فكري والوضوح الفكري هو وضوح وشجاعة وجرأة لما نريد ان نقول .

إن الفكر واضح في امتنا العربية ، أنني لا أشـك في أننا نعلم الآن جيداً عدفنا ألا وهو الرغبة العارمة في انتصارنا على عدونا الخارجي والداخـلي في آن واحد أياً ما كان هذا العدو وأياً ما كانت مميزاته وصفاته . لقد أدى وضوح الرؤية في عرض الأمس الى تلاحم جماهيري عريض وثوري ومنقطع النظير مع الكلمة الصادقة المخلصه ، وأنا أعتقد أننا لو تمكنا هـــذه التجربة الطليعية ولو نسجنا على منوالها ، ولو عم الصدق والصراحة والشجاعة والبساطة مسرحنا العربي في السنوات القليلة المقبلة ، فان الطليعة الثورية المسرحية في المسرح العربي ستحقق من الأهداف القومية مالا استطيـع أن اصفه الآن ، وما تعجز أجهزة كثيرة في مجتمعنا العربي عن تحقيقه . أريد فقط أن أسجل بصوت عال وبصراحة مطلقة دعوة الى تبـادل الجرأة بين الفنان والمسؤول تأكيداً لمواصلة الخط الذي رأينا في حفلة مصر .

إدوار أمين البستاني

من السهل أن يتهم المرء بانه ضد الثورة عندما تكون له أفكار في الثورة قد تخالف بعض الناس أو أكثر الناس . تلك مغـــامرة سأحاول أن أخوضها لامحذر ، بل بدقة القضية التي طرحت أمس ولا تزال مطروحة اليوم ، وهي علاقة الفن المسرحي بالثورة . ويخيل إلينـا بعدما سمعنا من مناقشات متعددة وآراء مختلفة أن الفنان هو الذي يصنع الثورة . والواقع أنني لست ضد ثورية المسرح، ولكنني ضد اختلاط الأدوار ، فكما أنني لا أريد من المسرحيين أن يسرقوا أدوار السياسة والثوريين الفعليين العمليين ، كذلك لا أريد من السياسة أن يسرقوا أدوارنا في التمثيل والقضية متعلقة بالمفهوم السياسي المسرح والمفهوم السياسي للمسرح العربي خاصة . هناك رأي يقول أن كل عمل فني يثير قضيـــة أنسانية معينة فهو حتماً وبالضرورة عمل سياسي ، وهذا انطلاقاً من فهم الانسان على انه كائن سياسي بالدرجة الأولى ، ويستشهدون على ذلك بأن مسرحية مثل روميو وجولييت مثلاً يمكن أن تفهم فهماً سياسياً ، وكذلك إذا أخذنا أحد آخر الافلام الفرنسية كفلم قصة حب وهو في موضوعه يدور على قصة غرام بين معلمة وتلميذها قد تحول في ضمير الفرنسيين وفي أذهانهـــم ووعيهم الى اعتراض سياسي واعتبروا ان هذه القصة التي تفضح تصرفاً معيناً من قبل النظام في اضطهاد الحب وخنق الحريات يتحول إلى إدانة النظام بكاملة. هذا إذن رأي يجعل المسرح كما يجعل الفنون التي تثير قضايا انسانية متعلقة حتمـــاً بالسياسة ، ولكن الفرق الأساسي هو بين قصد الكاتب وبين شخصية الجمهور ، والفرق الاساسي أيضاً بين أن يكون الكاتب منتمياً إلى عقيدة معينة في السياسة وبين ان يكون صاحب مواقف متطرفة وانسانية لها امتدادات سياسية او ادخالات سياسيـة .

إنني لا احب ان اناقش في النظريات ، وبالتالي لا احب ان اخوض في صحة القول بان كل عمل انساني هو عمل سياسي ، ولكني احب ان اشير إلى اننا نغالي احياناً عندما نطالب الفنان بأن يكون منتميا انتماءاً عقائدياً . والفرق بين الانتماء العقائدي وبين إثارة القضايا الانسانية التي قد تكون لها علاقة بالأوضاع السياسية او بالنظام هو الفرق بين وضوح الرؤية الذي اشير اليه الآن ، وبين الاستسلام للحس . والفنان يتاح له ان يستسلم لحسه ويتاح له ان يستسلم لمشاعره ، وليس مطالباً دائماً بأن يكون صاحب وضوح فكري بالمعنى الشمولي الفلسفي الذي تفرضه العقيدة والعقيدة السياسية بالتالي . وبعبارة اخرى إذا لم يكن الفنان منتمياً سياسياً ، إذا لم يكن صاحب عقيدة شمولية ، اذا لم يكن صاحب نظرة فلسفية الى التاريخ والسياسة ، فهل نحرمه من صفة الفنان ، وهل نحرمه من صفة الفنان الطليعي ؟! السؤال مطروح وهو يثير قضية علاقة الشكل بالمضمون . وألاحظ ان لدينا ميلاً إلى إدانة التفتيش المعملي عن الاشكال والاحظ اننا لم نعترف ان التفتيش المعملي عن الأشكال هو محاولة انتقام او محاولة قطع بين العمل الفني والقضايا الجماهيرية والهموم التاريخية للأمة العربية . وانا اعتقد ان هذا ليس صحيحاً لان الشكل لاينفصم عن المضمون ، بل أن بينهما علاقة جدلية اكيدة . وكما أنه صحيح القول أن كل قضية جديدة تستلزم شكلاً جديداً ، يمكن أن نقول بنفس الصحة أن اكتشاف الأشكال الجديده سيؤدي إلى مزيد من الوعي بالقضايا الجديدة . ليس بينهما أول وثان وأنهما متعانقان في جدلية التاريخ . أضرب على ذلك مثلين في التجربة اللبنانية . المثل الأول هو ماتوصل إليه المسرح الأختباري في بيروت في ميدانين أثنين ، الميدان الأول هو المسرح

في الهواء الطلق ، والأختيار الثاني هو المسرح الوسطي الذي رأيتم نموذجاً من نتاجه في مسرحية « يو » لقد قادتنا التجربة الأولى في الهواء الطلق الى تحطيم جدار خامس في المسرح هو الجدار الحاجز بين الأنسان الحقيقي وبين العمل الذي يعد للانسان الحقيقي ، واقصد بالأنسان الحقيقي معنى خاصاً في التكوين الاجتماعي اللبناني ، أقصدبه الأنسان الذي تخلص بشكل من الاشكال من الانصياع لواقعه ، الأنسان الذي لم يفقده الأستغلال الايجابي او الأستغلال السلبي انسانيته ، الأنسان الذي ليس مستغلاً إلى حد فساد طبيعته . وهذا هو الفلاح اللبناني الذي هو مالك لقطعة من أرض والذي هو غير مستغل لسواه هذا الانسان اعتقد أنه نواة التغير وانه يمكن أن يكون قائد حركة التغيير ، وبالتالي فإن المسرح الذي يتوجه إلى هذه النواة باعتبار أنه لايستطيع أن يصنع الثورة بنفسه بل أنه يستطيع أن يؤثر في الذين يصنعون الثورة. إن المسرح معد لهؤلاء وهؤلاءمحرومون من المسرح لسببين الأول هو أن المسرح بعيد عنهم ،فهو في المدينة ، والسبب الثاني هو أن دخول المسرح فوق قدرتهم المادية . لذلك فان المسرح في الهواء الطلق أذ تنقل المسرح من المدينة إلى القرية قد أتاح لهؤلاء القرب المكاني الذي يتيح لهم الأشتراك في مشاهدة المسرح ، وأتاح لهم أن يشاهدوا المسرحيات بثمن غير باهظ .

أن هذا الاكتشاف الشكلي أو هذا الأختيار الشكلي الذي قام على أستغلال الطبيعة وعلى إقامة المسرح فوق تلة مرتفعة أوهضبة مرتفعة والذي أستغل الصخور الطبيعية في الأرض هو اكتشاف طبعاً . أنه اكتشاف منطلق من تجارب أوربية كثيرة في الهواء الطلق ولكنه كان ذا سمة محلية وكان وليد أختيار مع أرض الواقع . وهذا الاكتشاف الشكلي أدى إلى حركة مسرحية

في القرى وأدى إلى مشاركة مسرحية في القرى وأدى إلى مزيد من الوعي حتى من خلال عرض مسرحيات ليس لها في الظاهر اي اتجاه سياسي أو اية سمة سياسية بالمعنى المعاصر ، أي ليست لها علاقة مباشرة وواضحة بقضايانا المعاصرة ولكنها ككل مسرح أنساني لابد أن تكون له أمتدادات سياسية .

التجربة الثانية : تجربة المسرح الوسطي وهنا أحب ان اقول ان المسرح الوسطي ليس جديداً بالأصل ولكن تطبيقه بالشكل الذي طبق به كان وليد تجارب محلية ، ولا بد لنا في كل عمل جديد من الاعتماد على مكتسبات التاريخ ومكتسبات التراث الأنساني ، فنحن عندما نقول بالتجديد وبالاصالة ، وعندما نقول بوعي واقعنا ، فلا يعني ذلك أنه ينبغي ان ننعزل عن العالم وهذا كان واضحاً في اقوال اكثر المشتركين .

اذن انطلاقاً من هذه التجربة في المسرح الوسطي توصل المخرج والممثلون الى اكتشاف علاقات انسانية معينة بانسان معين ،اي اكتشاف علاقات انسانية جديدة بالانسان العربي اللبناني وبالانسان العربي في دمشق . ان هذه الأشكال الجديدة توصلت الى مضمون جديد هو العلاقة بين الممثل الفنان وبين الجمهور ، هذه العلاقة تتخذ شكلاً معيناً في بيئة معينة ، وبدونها لايمكن ان نؤدي الأفكار الجديدة والمضامين الجديدة .

هذا ما اردت ان اقوله ولااريد اخيراً ان اتهم بأنني ضد الثورة،ولكنني ضد تحمل المسرح لثورية لايستطيعها ، ولكنه يستطيع ان يؤثر على الذين يمكن ان يقوموا بالتغيير وبالثورة .

محمود أمين العالم

مع احترامي وتقديري لكلمة الأستاذ البستاني واهمية القضايا التي طرحها اعتقد انه ينبغي ان نحدد منهجاً لطرح القضايا . نحن نريد ان نحسم موضوعا هو موضوع المسرح العربي ، هل هناك مسرح عربي ام لا ؟ بالأمس طرحت افكار تقول انه لايوجد مسرح عربي ، وان المسرح العربي مازال ارهاصاً يبحث عن وجود ، وقبل انه ليس هناك مسرح طليعي عربي ، بل مجرد تجارب وارهاصات اولية . واليوم اكد ألفرد وسعد ان هناك مسرحاً عربياً له اصالته يتميز بمحتوى قومي ، وان كان له في الوقت نفسه انتمائه العالمي ، واكد الفرد وسعد ان هذه القومية في المحتوى وهذه العالمية في الأنتماء لاتمنع على وجه الاطلاق من مواصلة الاطلالة على كل التجارب العالمية دون ان نفقد اصالتنا القومية ، ولكنهما اكدا ان هناك مسرحاً عربياً يؤثر ويتأثر ايضاً بالواقع العربي . واشارا كذلك إلى بعض النواقص ، فقال الفرد وسعد ان هناك حدوداً يضيق بها المسرح العربي حتى الأن ، وهي حدود التقليدية التي تحرّم التعمق في اكتشاف الأشكال الجديدة ، وتحرم التعمق في ابعادها الواقعية ، وطالبا بمزيد من الانفتاح وبمزيد من الأستفادة ، ولم يقفا ضد التجارب المعملية ولكنهما حذرا فيما اعتقد من المغالاة في التورط وفي الوقوف عند الحدود المعملية . واهابا ايضاً بالتحرك نحو الجماهير ، لأنه سيضاعف من نضارة المسرح شكلاً ومضموناً . وقدم سعد اقتراحاً للمسرح المتحرك المتنقل الذي يخرج من اضواء المدنية إلى واقع القرية ، وإلى واقع التجمعات العمالية المختلفة ولاشك ان سعد بهذا قد نقل الموضوع الى مستقبل المسرح العربي .
اما الأستاذ البستاني فلعله سبق الحوار وانتقل منه دفعة واحدة إلى الإشكال الفكري في مضمون ومحتوى العمل المسرحي طارحاً معنى ثورية هذا العمل ، هل هي

الجهارة السياسية ، الأنتماء العقائدي السياسي الواضح على منصة المسرح ولدى المؤلف المسرحي ، ام في الأنسانية بشكل عام ؟

وتعرض الأستاذ البستاني ايضاً للطبيعة العضوية في العلاقة بين الشكل والمضمون ، ولا شك أن الشكل ينبثق من المضمون، لكنه قال ايضاً أن الشكل خلاق المضمون ومن الناحية الجدلية لا خلاف حول هذا ، وان كنت أرى أن الشكل لا يمكن ان يبدأ بغير اساس ، وعندما تريد أن تجرب شكلاً ففي خلفية ذهنك فكرة محددة . وخروجك الجماهير نفسها يعني انك تريد شيئاً محدداً ، هو تغيير الجماهير وتعليمها والتأثير فيها. وفي تقديري أن القضايا متداخلة ولا نستطيع أن نؤجل مشكلة قبل مشكلة اخرى ، ولكني من حيث المنهج أرجوكم أن ننتهي في الحوار الى رأي معين هو، ما هو الموقف بالنسبة المسرح العربي، هل هناك مسرح عربي أم لا يوجد مسرح عربي ؟ هل هناك لهذا المسرح العربي أصالته المعبرة عن قسماتنا القومية بالفعل أم ليس هناك مسرح عربي ذو قسمات قومية ؟. هل هناك لهذا المسرح العربي سمة طليعية، بمعنى الطليعة مهما كانت الاوصاف المتباينة والمختلفة والمتنوعة لفكرة الطليعية ، كما عرضت بالأمس وكما عرضت اليوم ؟. في تقديري، لو اننا حسمنا هذه النقطة الاولى، لاستطعنا بعد ذلك في حوارنا مع مستقبل المسرح العربي أن نعرض بالتعمق لبعض المفاهيم الأساسية التي ينبغي أن تجسدها ويحتويها المسرح في حركته نحو المستقبل .

د . غسان المالح

ان وجود اهتمامات مسرحية وايمان بالمسرح وبالدور الذي يمكن ان يلعبه ليس دليلاً على وجود مسرح عربي ، واعتقد ان اكثر المقدمات التي لجأنا إلى استخدامها للوصول الى النتيجة القائلة بوجود مسرح عربي تدل على وجود

حركة مسرحية وعلامات طريق ، وليس على وجود مسرح له تقاليد وأصالة وصفات مميزة . واهم شيء هو الاستمرارية من يعقوب صنوع إلى اليوم وأنا لا أرى تلك الاستمرارية . ومهما حاول مؤرخ المسرح ان يوجد خطاً يربط هذه المحاولات ، فالخط يبقى تاريخي وكل شيء في الواقع كما اتفق الجميع هو مستورد .

نحن نقول اليوم أنه لدينا نعمان عاشور ويوسف أدريس وسعد الله ونوس وألفرد فرج ، ونقول أن هؤلاء قد أدخلوا الفنون الشعبية بأشكال جديدة الى المسرح، ولكن هذه مجرد بدايات لمسرح عربي يستخدم بعض العناصر الضرورية لنشأة مسرح عربي بالمعنى الكامل للكلمة قال الاستاذ سعد أردش أننا لا نزال نستورد اساليب العرض، وأن الانتقال الثوري لم يتم بعد، وأننا انتقلنا من التخدير الى التأثير ، وقد فعلنا ذلك بعد أن تم في اوربا ، وبناء على تأثيرات أتتنا من هناك ، وانا لا اعترض على هذا ، لأن انفتاحنا على المسرح العالمي هو شيء ضروري جداً ، ولكن ، وبسبب وجود هذه المقدمات التي تبرهن على عدم وجود مسرح عربي له سماته الاصيلة واستمراريته وتقليديته ، فقد وجدنا بالطبع عدداً من الاخوان يقولون بأن مسرحية سعد الله ونوس مثلاً تمثل البداية ، وانها احدى محاولات كثيرة في المسرح العربي للانتقال من مرحلة التجريب الى تأسيس ذلك المسرح على أسس حقيقية . قد تكون مسرحية سعد الله ونوس بداية المسرح العربي الذي يجب ان يتصدى لمشاكل الانسان العربي .

ولكن اهتمام المسرح العربي بمشاكل الانسان العربي بقي حتى الآن محدوداً وغير جريئاً ، اي ان المسرح العربي بكثير من الأحيان الانسان العربي ولا يعكس اهتماماته ، بل نجد بعض المسرحيات التي تحاول أن تعكس ثورة هذا الانسان . لكن حتى الآن المسرحيات التي تتصدى لمشاكل الانسان العربي

الاساسية التي تتصدى للفكر الشعبي في المجتمع العربي ، والتي تتصدى وبجرأة للتقاليد الاجتماعية التي تشل حتى الآن طاقات الانسان العربي ، هذه المسرحيات الى حد ما مشلولة ، واعتقد أن المسرح العربي سيولد حين توجد الجرأة لدى الكاتب والمسؤول ولدى كل من يهتم بالمسرح ، وحيث توجد هذه الجرأة سنجد بداية تأسيس المسرح العربي بالمعنى الصحيح . حتى الآن لدينا محاولات وتلمس وعلامات على الطريق ، ولكنه ليس لدينا حتى الآن مسرح رأيي يطرح مشاكل الجماهير الحقيقية ، وأخشى أن يتطور المسرح العربي الى مجرد مسرح رسمي .

محمود امين العالم

اسمحوا لي بأن ارجو ان نحدد المنهج ونتفق على بعض الأمور . ان هناك في تحديد اي قيمة من القيم درجات ، فقد تقول مثلا ان هناك مسرحاً عربياً ، ولكننا نختلف في تحديد قيمة هذا المسرح العربي . ستقول ان القيمة على ارفع مستوى وعلى ادنى مستوى وعلى مستوى متوسط ، هذه نقطة اساسية من حيث منهج التفكير ، اما ان نبدأ بلا قيمة اطلاقاً هذا امر يحتاج الى اعادة نظر . وان الدكتور قال ان هناك تاريخاً للمسرح ، ولكن لا نستطيع ان نقول ان هناك استمرارية للمسرح وتقاليد المسرح . والواقع عندما نضع ايدينا على الجرح وعلى الحقيقة ، فاننا نتساءل الم يكن هناك للمسرح تاريخاً متصلا له دوره وله جماهيره ، فاعليته وقيمته ايا كان اختلافنا وتقيمنا لهذه القيمة . الم يستطع المسرح الغنائي للسيد درويش ان يعبر عن ثورة ١٩ الوطنية في مصر ؟ وان يكون له دوراً الم يستطع مسرح يعقوب صنوع المسرح الاصلاحي النقدي ، في كل حدوده ان يقول كلمة وان يشترك فيه الجماهير لقد كانت الجماهير تشترك في شكل المسرح ، وفي صياغة المسرحية ونهاياتها ، وان يحقق تجربة ودلالة معنية في المسرح .

انا لا افصل المسرح الغنائي عن تاريخية المسرح كمسرح ، وانا ارى ان هناك فسحات محددة للمسرح العربي .

لقد كان المسرح تاريخه ، وأنا لا ادري ما الفرق بين التاريخ والاستمرارية ان هذا المسرح العربي كان طوال هذه التاريخية المستمرة يلتقي بجماهير أياً كانت مستويات هذه الجماهير وفئاتها وطبقاتها ليقول كلمة اجتماعية مهما كانت هذه الكلمة ، مجرد نقد اجتماعي اصلاحي ، ام موقفاً وطنياً ثورياً مضاداً للسلطة الاجنبية ومضاداً للسلطة الرجعية الداخلية ، ام كان في مراحل اخرى نقداً اصلاحياً لبعض مظاهر الفساد في الطبقة البرجوازية .

بعد ذلك ، اي بعد فشل ثورة ١٩ بدأ المسرح العربي فعلا يعبر الجماهير عن اشواقها قد نختلف في قيمة هذا التعبير ، وفي مدى عمقه ولكن هذا المسرح استطاع أن يحدد لاول مرة على خشبة المسرح ملامح الانسان العربي . قد لاتكون الملامح التي رسمها المسرح كافية ، وقد لاتكون غائرة الى اعماق الانسان ، ولكن من ينكر وجود مسرح عربي له قسماته التي تلتقي الآن من أجل تغذيتها . هناك إذن تاريخية وهناك استمرارية ، وهناك وظيفة ودور ، وهناك اشخاص يمثلون مراتب ومواقف وقيم وافكار اجتماعية تتصاعد على خشبة المسرح عبر التاريخ ، اي منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى الآن . ما هي ملامح هذه الظاهرة وما هو مستواها وقيمتها ، ماذا يمكن أن نستخرج من هذه التجربة التاريخية لنواصل الطريق ؟ لست أدري ، لكني أزعم اننا لانستطيع ان نبدأ من الصفر امام ظاهرة متحققة . وعندما طرحنا قضية وجود المسرح العربي ، لم نكن نطرح السؤال حول وجود المسرح او عدم وجوده ، لأنه موجود قطعاً ، ولكن طبيعة وملامح وسمات هذا الوجود ، وعناصره الايجابية التي تعبر عنه خصائصنا وأصلتنا لكي نستطيع أن ننميها وننمي رؤيتنا لذاتنا وفاعليتنا في واقعنا ، هذه القضية ، اعني قضية الأصاله التي لا يمكن ان تفهم بمعزل عن التجربة البشرية ،

وبمعزل عن العالم والتراث البشري، تراثنا بكل اعماقه القومية الاصيلة، لايمكن ان ينفصل عن التراث العالمي ، لأن الأصالة هي التعبير عن القسمات الخـــاصة القومية في غير ابتعاد عن التجربة البشرية .

علي عقلة عرسان

أريد ان أعود قليلاً إلى كلام الاستاذ جلال العشري . في نهاية جلسة البارحة عندما انكر الأستاذ جلال العشري وجود مسرح عربي ووضع بعض المبررات او الدلالات على ذلك ، لم يقصد قطعاً التهديم فانما كان يقصد ان نبحث بحثاً جاداً وموضوعياً عن الأسس التي يمكن ان تكون منهج بحث وتطوير لمسرح عربي مصري . عندما قال ان مسرحية «الناس اللي تحت» لنعمان عاشور هي في نهاية المطاف قد تعود جذورها الى مسرحية «الحضيض»، لم يكن يقصد ان نعمان عاشور أخذ مسرحيته كاملة عن مسرحية غوركي ، وانما كان يقصد اننـا وفي بعض المناهج والاشكال والبنية الدرامية مازلنا نقع تحت تأثير الغرب ، او لا نستطيع ان نكون ذواتنا مرة واحدة .

انا اريد ان اهتم بالأمور التي طرحها لا لنعتبرها مبررات للقول بأنـه لا وجود لمسرح عربي ، وانما لنأخذ منهـا نقاط بحث تساعدنا على اقامة عثرات المسرحية العربية وزيادة تعميق جذورها في عمـق حضارتنا العربية . ليس من العيب ان نأخذ ونعطي ، لأن حضارتنا قادرة على الأخذ والعطاء ، وما زلنـا قادرين على ان نغني حضارتنا ونغتني من حضارات العـــالم . ان الاستعراض البسيط لما انتجته الأقلام العربية في مجال المسرح يدلنا على ان هناك اهتمامـــاً واضحاً بالكتابة المسرحية ، وهناك محاولات جادة لتأصيل المسرح في الحضارة العربية ، فعندما اقول تأصيل المسرح في الحضارة العربية اعني انني لست من

المعتقدين ان المسرح كان موجوداً في حضارتنا العربية ، وانما يجب ان يوجد ولا بد ان تمتد جذوره في عمق حضارتنا . إنني لا أقول أنه من الممكن أن نوجد شكلاً جديداً في الدراما بصورة نهائية ، لقد اوجد اليونان شكلاً درامياً واوجد اليابانيون مسرحاً متميزاً في بنيته الدرامية وتأثيره واسلوب تفاعل الناس معه واسلوب كتابته ، وقد وجد هـــذا المسرح منذ بدايات عملهم في مجال المسرح والفنون ، ولكن نحن لن نجد هذه البداية في حضارتنا ، ولم يسعى اسلافنا الى إيجاده ، فوجدنا أنفسنا أمام تراث حضاري في المسرح لا بد أن نهتم به ولا بد أن نغرسه في عمق حضارتنا .

لا اطالب بأن نعود مباشرة الى خيام الصحراء من جديد حتى نستنبت منها ومن خلالها شكلاً درامياً جديداً ، فهذا غير مجد الان . ولكنني لا أريد أن نغفل باب البحث عن إطار وشكل درامي عربي من خلال معطيات الدرما العالمية ، من هنا لا اطالب بأن نبحث عن شكل جديد في الدراما ، وعن شكل منفرد في الدراما يكون شكلاً عربياً ، ولست أقصد في شكل البنيه المعمارية العمارة العربية أو أسلوب العرض ، بل أقصد في شكل البنية الدرامية ، في بنية الشخصيات ، وفي بنية الحدث .

من هنا لا أستطيع أن اعد مرقة او عيباً او لطشاً ، او مايمكن ان يسمى من هذه الاسماء ، ان نتفاعل مع الشكل الدرامي المعروف في العالم وأن نعمل به ومن خلاله مع شيء من التطوير . اذن ليست أصالة المسرح العربي او اصالة المسرحية العربية في ان نخلق الآن شكلاً دراماً لا يمت الى اي شكل درامي عالمي بصلة يمكن ان نأخذ الشكل الدرامي العالمي ونجدد في هـذا الشكل ويكون ذلك زيادة عربية على الشكل الدرامي العربي يمكن ان نبث في هذا الشكل ارهاصات

لشكل درامي محتمل الوجود ولكن لانستطيع ان نستغني عن هذا الشكل نهائياً ونكتب دراماً عربية الآن .

اذن يمكن تأصيل المسرحية العربية عن طريق المضمون والمشكلة العربية واسلوب العرض العربي ، ان لانساننا العربي طريقة في التفكير وطريقة معالجة الامور واسلوبه في النظر الى الأشياء ، ذلك يرجع الى تكوينـــه ومعتقداته وجغرافية ارضه وتاريخه وحضارته وتراثه الادبي والفكري والمعطيات العامة في اقطار الوطن العربي التي ساهمت في تكوين العقلية العربية ، ويرجع ايضاً الى الدين والى مقومات المجتمع والفرد . هذا الانسان عندما يعكس فكره ورؤاه واسلوب رؤيته للأشياء في شكل درامي ، فانه ستكون لهذا الشكل نكهـــة خاصة هي النكهة العربية ، اذن مشكلتنا أننا لم نستطع بعد ان نبلور شخصياتنا الفكرية وحضارتنا العربية في مسرحية ، وفي دراما . عندما نكتب نكون مدينين في الفكرة لغيرنا ، وعندها قد نعطي صورة مشوهة لفكر الآخرين . وعندما نطرح قضية عربية ونكون مخلصين في طرحها وصادقين وجادين ضمن البنية الدرامية المعطاة ، فسنساهم في تأصيل المسرحية العربية وفي ايجاد مسرحية عربية . وأريد ان اذكّر بمسرحية « السعد » لاحمد الطيب العلج من المغرب الذي رجع الى بعض المعطيات الشعبية وصاغ منها مسرحية . لقد مد يده الى جذور في حضارتنا واستقى من واقعنا الشعبي . إنه لا يعيب اي كاتب مسرحي عربي ان يبني شخصية مسرحية حسب البنيه الدرامية المتعارف عليها ، شريطة ان تكون هذه الشخصية عربية الفكر والقضية والشكل والأسلوب والنظر الى الأمور والتعامل مع الواقع . اذن ينبغي ان لا نكون على درجة من الحساسية المرهفة بحيث إذا أخذنا اي شكل درامي متعارف عليه نقول ان هذا الشكل لا يصلح

للمسرح العربي ونبحث عن شكل آخر لم نتخيله بعد . أن التجربة ستقودنا حتما الى خلق اطار للدراما العربية وشكل جديد للدراما العربية ، ولكن ليس كل ما نكتبه لايمت للمسرحية العربية بصلة أو لا يساعد على تأصيل المسرحية العربية .

هناك بعض النقاط المهمة التي أريد أن أشير اليها ، منهـــا مشكلة حرية الكاتب المسرحي وحرية الطرح والانتماء . لايمكن أن أتصور كاتباً مسرحياً يكون له ثقله وفعله وفعاليته في الفكر العربي وفي المجتمع العربي ، ما لم يكن لهذا الكاتب انتماء عقائدياً واضحاً محدد الهوية يفرض عليه أن يقول كلمته مبنيـة على أسس عقائدية ، ولست مع الرأي القائل بأن الفنان يتقلب بين مسرحيـــة ومسرحية، فمعنى هذا أنه لاشخصية له وأنه متذبذب أو صاحب أقنعة وليس صاحب شخصية ، ومثل هذا الفنان لاينبغي أن يؤثر في تراثنا وفي حضارتنا وفي انساننـا وفي سياستنا . ولست مع الرأي الذي يقول ان الجرأة مطلوبة في مواجهة ماهو السياسي او في طرح المشكلة السياسية فقط. ان هناك من النقائص الاجتماعية مالم نستطع ان نواجهها حتى الآن ، وانا اثني على رأي الدكتور المالح حينما اشار الى هذه النقطة ، لأن عيوبنا الاجتماعية قد تكون اخطر من عيوبنا السياسية ، وقد تكون تربيتنا الاجتماعية وعاداتنا فيها من الاعاقة لتقدمنا كأمة أكثر مما قد تعيقها السياسة . اذن على الكاتب العربي ان يوسع دائرة اهتمامه وان يعتبر الجرأة في طرح كل ما يمكن ان يحرر الانسان العربي سواء ان كان هذا في المعتقد او في العادة الاجتماعية او في الفكر او في السياسة . النظـــرة الى تاريخ الحركة المسرحية العربية تشير الى تأكيد الدكتور غسان المالح بعدم الاستمرارية، فهناك انقطاع فرضته ظروف ليس الآن مجال التفصيل فيها ، وانما حصل هذا الانقطاع، والاستمرارية لم تتم . ولكن هل معنى هذا ان الذين كتبوا مسرحاً في اواخر

القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين وحتى بعد الخمسينات والستينات لم يحاولوا ان يغرسوا بذرة اصيلة في المسرح العربي ؟ لقد حاولوا ذلك ولكن ظروفاً قهرت هذه المحاولات واحبطتها وعلينا كمسرحيين نعيش الآن في ظروف افضل من الظروف التي عاشوا بها وفي تفتح فكري افضل من الوسط الثقافي والحضاري الذي كانوا يعيشون فيه ، ان لانجهض محاولات المسرح العربي على التأصل ، بل يجب ان نساعد على ذلك بكل الوسائل .

انني فهمت كلمة الأستاذ العشري على انها محاولة لتقصي السلبيات كي نزيلها كعثرات من طريق حركتنا المسرحية ، ولم افهم انه اراد ان يهوى بها كالفأس على رأس الحركة المسرحية العربية بقصد جهاضها . انه يريد ان نرى الطريق بوضوح في كل ما فيه من اشواك .

كان بودي أن ننتقل الى نقطة أخرى ولكن النقاش لم ينته حول النقطة الأولى .

جلال العشري

بالأمس قال الأستاذ سعد أردش أننا لا ينبغي أن نكون كالبيزنطيين الذين جلسوا تحت الاقبية يتناقشون في دلالات الألفاظ والعدو على الابواب حتى حلت بهم الكارثة . والوجه الأخير من كلام الاستاذ سعد أردش هو أنه لا ينبغي أن نناقش قضايا المسرح والفن المسرحي بمنطق الهراوات والسيوف حتى لا تحل بنا كارثة وأريد أن اذكر الاستاذ سعد بما قاله ذات يوم عندما عاد من أسفاره ليستهل مسرح / الجيرك / في القاهرة واضعاً أسساً طليعية لفتح مسرحنا المصري على العالم الخارجي واستحضار المحاولات الخارجية لتأصيلها . لقد قال بالحرف الواحد :

« لقد آن لنا أن نعبر عن افكارنا في جو أكاديمي هادىء وأن نخاطب الجانب المنطقي من الجمهور العريض لابقصد الاستهلاك ولكن بقصد التذوق » . وانطلاقاً من هذا أريد ان اناقش قضية المسرح العربي التي كانت ولا تزال حتى هذه اللحظة الركيزة المحورية التي دارت حولها معظم المناقشات سلباً او ايجاباً ، اتفاقاً او اختلافاً . ولا بد أن نخلص من هذه النقطة المحورية الى نقاط اخرى ، كما انها اللبنة الاساسية التي لا بد من مناقشتها مناقشة علمية جادة ، ومناقشة هادفة حتى نستطيع إن أردنا أن نقيم بناءنا المسرحي فوق اساس متين وسليم .

أشكر الأخ علي عقله عرسان لتوضيحه المعنى الذي كنت قد قصدت اليه بكلامي عن المسرح العربي ، هل هو موجود او غير موجود . والواقع أن ما اوضحه ووضحه الأخ علي هو ما كنت اقصد اليه تماماً ، ولا ادري كيف انحرف هذا الكلام الذي قصدت اليه والذي قلته الى اثارة كل هذه الحساسيات ، وكل هذه الانفعالات التي اخذت شكلاً قومياً وشكلاً سياسياً أبعد ما يكون عن الشكل الفني العلمي الأكاديمي .

فلنعد الى توضيح هذه النقطة . أما أن المسرح موجود كمسرح اولاً من حيث هو موضوع ، فهذا أمر مفروغ منه وهو من قبيل تحصيل الحاصل . ولا شك ان هناك مسرحاً . ولنتأنى الآن في وصفه بأنه عربي او غير عربي ، طليعي او غير طليعي ، بدليل وجود كل هذه الابنية المعمارية الموجودة فوق مساحة المنطقة العربية بوجه عام ، والاقطار العربية بوجه خاص . هناك ابنية مسرحية ، وهناك كتاب مسرح وهناك جمهور يؤم المسرح ، وهناك نقاد يكتبون عما يشاهدون من عروض . أو مسرحيات . هذا كله موجود ، موجود في الحاضر وكانت له سوابق تاريخية في الماضي ، ولكن هذا الوجود هل يكفي اولاً أن نصفه بأنه مسرح وبالمعنى

الاصطلاحي الفني العلمي الأكاديمي لكلمة مسرح ؟ واذا فرغنا من هذه التسمية ، تسميته بأنه مسرح حقاً ، هل نستطيع بعد ذلك أن ننعته بأنه مسرح عربي له سماته العربية الواضحة المتميزة التي تجعله يقف على قدميه أمام كل التيارات الابداعية في العالم المعاصر من مسرح فرنسي الى مسرح انجليزي الى مسرح ايطالي الى مسرح امريكي ، فضلا عن مسارح الكتلة الشرقية .

المنهج العلمي لا يمكن وصفه بأنه امريكي او انجليزي او فرنسي او ايطالي ولكن الفن لا بد من وصفه بالأنا ، ولا بد من الملامح العضوية المميزة والسمات المميزة والقسمات الخاصة والملامح الفريدة التي تجعله كائناً عضوياً متميزاً ومستقلا ومقتصراً عن بقية الكيانات العضوية الاخرى في العالم .

هذا المسرح ليس منفصلا بالتأكيد عن الارض التي نبت منها ، وهو لا يقصد الانعزال عن الحضارات المعاصرة او الماضية ، لكنه في النهاية لا بد ان يكون فعلا عضوياً له سماته الخاصة وملامحه الفريدة التي تميزه عن بقية الكائنات العضوية الفنية الاخرى .

من هنا لا بد لنا من الكلام عن مسرح له سماته المميزة وصفاته الخاصة وملامحه الفريدة التي تميزه عن بقية الاشكال المسرحية الاخرى الموجودة في العالم . عندما توجد هذه الملامح الخاصة والسمات الفريدة ، نستطيع ان نقول انه قد اصبح لنا مسرحاً ، وعندما نتعرف على هذه الملامح وعلى هذه السمات وعلى هذه المميزات ونضع لها التعريف العلمي الخاص بها ، نستطيع أن ننعت هذا المسرح بعد ذلك بأنه عربي او غير عربي . وعندما ننعته بأنه عربي نستطيع بعد ذلك أن نحدد موقعه من خريطة التيارات الابداعية العالمية المعاصرة ، وهل هو تقليدي أم طليعي .

في تقديري ان المسرح العربي حتى الآن لايزال ارهاصات ولا يزال محاولات تريد ان تؤصل هذا الفن المجيد في حضارتنا العربية المعاصرة ، ونحاول ان نرمي القواعد الأساسية لهذا الفن المجيد لحضارتنا العربية ، وان تبحث له بادىء ذي بدء عن جمهور هذه المحاولات التي تقوم بها كوكبة من الادباء مهما كانت نوعية كتاباتهم التي نستطيع ان نصفها مرحلياً بأنها إرهاصات وبدايات ومحاولات لتأصيل هذا المسرح ، ورصف الطريق واسعاً وعريضاً أمام الاجيال القادمة لكي تقوم عليه ولكي تضيف إليه ، أما ان نصفه بأنه مسرح على جانب كبير من الضخامة ، وان له رواده ، وأجياله ، وأشكاله ، وملامحه ، وتقليديته ، وطليعيته ، فهذا في تقديري نوع من المغالاة التي تنحرف بنا عن تحديد موقفنا وتوطيد هذا الموقف وتشكيله فوق طريقة الفن العالمي المعاصر .

سأل بالأمس الأخ سعد الله ونوس في بداية مسرحيته وفي نهـــاية مسرحيته من نحن ولماذا ؟. بمثل هذه الجرأة وهذه الشجاعة التي كتب بها مسرحيته ينبغي علينا ان نواجه هذه القضية ، قضية المسرح العربي .

اعود فأقول ان المسرح العربي بدايات وإرهاصات ومحاولات فردية يقوم بها كوكبة من الأدباء والكتاب الواعين الذين وهبوا أنفسهم لهذا الفن المجيد وأستطاعوا إلى حد كبير ان يضعوا الأسس والمقومات لإقامة هذا الصرح الذي وان كنا لم نشهد طوابقه العشر أو العشرين ، فأننا نستطيع ان نقول أنه قد بلغ هدفه الأول في أقل تقدير . بهذا المنطق نستطيع ان نضع مسرحنا العربي في أطره الحقيقية وفي مساحته الفنية ، دون مغالاة ودون انفعال ودون الميلودرامية نقدية أو تاريخية . هذه النقطة تحتاج إلى بعض التوضيح حتى نفرق

في النظريات أو في التنظير دونما ارتباط بأرض الواقع التاريخي أو الواقع الحي الذي وصفه الأستاذ محمود امين العالم .

تكلم الأستاذ المالح عن عدم وجود استمرارية في المسرح وهذا صحيح. فمسرحنا العربي حتى الآن محاولات فردية يقوم بها كتاب فرديون يعبرون عن ثقافتهم الخاصة ومزاجهم الفردي دون ان يشكلوا تياراً عاماً جديداً يمكن وصفه بأنه مسرح عربي . صحيح أنهم ينبثقون من واقعهم العربي ، ويعبرون عن واقعهم العربي ، وصحيح أنهم يحاولون بقدر الامكان ان يتعرفوا على ملامح هذا الواقع العربي ، ولكنه إلى حد كبير لايشكل ذلك التيار الجارف ذو الملامح المتميزة والسمات الفريدة التي تجعله يقف مع التيارات الابداعية في العالم من حوله . هذه الاستمرارية أو عدم الاستمرارية نجدها بشكل واضح فوق خريطة مسرحنا المصري المعاصر على سبيل المثال قبل ان انتطرق إلى مناقشة المسرح العربي بوجه عام . تكلم الأستاذ سعد أردش بحماس عظيم عن مسرح نعمان عاشور ، وبعد ذلك مسرح الفرد فرج ، ثم بعد ذلك عن مسرح يوسف أدريس ثم بعد ذلك عن مسرح سعد الله ونوس . أريد ان أقول وان اكرر ماقلته وما كررته . هذه محاولات جادة طيبة ورائعة على طريق المسرح العربي الطويل والشاق ، ولكنها لاتزال المحاولات الفردية التي تعبر عن موقف أصحابها اكثر مما تشكل تياراً عاماً جارفاً يصف إلى جانب الابداعات العالمية . مسرحية نعمان عاشور الناس اللي تحت لاشك أنها كانت مسرحية ريادية ، ولا أقول طليعية ، لأنني لابد وأنا أختلف مع الأستاذ الفرد فرج في ماقاله من ان التسمية قيد واعتكاف والفن حرية وانطلاق ، أختلف معه في ذلك لأن الفن في النهاية منهج ولا بد له ، كالعلم تماماً ، من التوطد ، ان أردنا ان نكون علميين

ولا بد ان نكون واقعيين . الفن حرية وانطلاق ولكنه في النهاية لابد وأن يعرف ويشخص ويحول ، وإلا فلا قيمة بعد ذلك للتوطد أو التعريف ... مسرحية نعمان عاشور قلت أنها مسرحية ريادية ولا أقول طليعية ، بمعنى انها ذات قيمة تاريخية إذا نظرنا إليها في مسيرة الفن المسرحي العربي ، سمتها ريادية بمعنى التاريخية لا بمعنى الطليعية ، لأن كلمة الطليعية تحوي قيمة فنية ، أما كلمة الريادية فتحوي قيمة تاريخية ، وأظن أننا بسبب التاريخ والتقويم لمسرحنا اكثر منا بسبب التقويم الفني لهذا المسرح .

القيمة الكبرى لمسرحيـــة نعمان عاشور في تقديري كانت في الريادية والتاريخية ، من حيث انها استطاعت أن تنقل الفن المسرحي من كونه أدب مسرحي عند جد المسرح المصري توفيق الحكيم ، إلى فن مسرحي عند أبو المسرح المصري نعمان عاشور . هذا يعني أنه استطاع أن يتنقل بالمسرح من مرحلة الأدب المسرحي الى مرحلة الفن المسرحي ومن هنا كانت ريادته ومن هنا كانت قيمته .. ولكن هذه الريادة وهذه القيمة التاريخية لن تشكل الاستمرارية التي تكلم عنها الدكتور المالح ، بدليل أن مسرحياته التي جاءت بعد هذه المسرحية الريادية العظيمة كانت إما لف ودوران حول مسرحيته الاولى مثل « الناس اللي فوق » و « سيا أونطة » ، وأما تعثر في مواصلة الركب حتى النهاية كما شهدنا في مسرحياته الاخرى .

مسرحية يوسف ادريس أيضاً هي هكذا ، ولا شك أن يوسف ادريس استطاع أن يلعب دوراً هاماً في قيمته التاريخية والريادية عندما طلع علينا بمسرحية « الفرافير » التي كمنت قيمتها الكبرى في أنها تبحث عن الزهور الأولى والبواكير الأولى للشكل المسرحي المصري . ويوسف ادريس حاول بقدر الامكان أن

يعثر على هذا الشكل الفني المسرحي في الأشكال البدائية الاولى كما في «الاراجوز» و «خيال الظل» ، واستطاع الى حد كبير أن يبهرنا بهذه المسرحية وأن نقول عنها في ذلك الحين ما قلناه اليوم عن مسرحية الامس «حفلة سمر» من أنها البداية الحقيقية للمسرح المصري والعثور الكامل على الشكل الفني المصري وأنها تعالج القضية المحلية التي يمكن أن تنطلق بنا الى الآفاق العالمية . قلنا هذا كله فيما يتعلق في مسرحية الفرافير ليوسف ادريس ، ولكن ماذا فعل يوسف ادريس بعد مسرحيته جاء «بالمهزلة الارضية» التي اتفق النقاد جميعاً على أنها مهزلة ، ثم جاء بعد ذلك «الجنس الثالث» التي وأن اختلف حولها النقاد ، إلا أنها كانت دون مستوى «المهزلة الارضية» فضلاً عن الفرافير .

تكلمنا بعد ذلك عن مسرح الفرد فرج وتكلمنا عن قيمته الريادية، ولا شك أن الفرد فرج كاتب كبير ممن نعتز بهم فوق خريطة مسرحنا المصري المعاصر ، وله إضافات حقيقية الى هذه الخريطة ، ولكن هذه الاضافات وهذه الاسهامات لم تجعل منه الثورة المسرحية التي تضع الملامح الفذة المميزة لحركة المسرح المصري التي تصب بعد ذلك في المسرح العربي ، ومن ثم في المسرح العالمي . في مسرحية «عسكر وحرامية» التي يتكلم عنها الاستاذ سعد أردش قام الفريد فرج بمحاولة لاستجلاب جمهور المسرح الكوميدي ، الى المستوى الجاد، ولكنها محاولة لاتشكل تلك الثورة الفنية العربية . ان هذه المسرحية الهامة التي تبزغ من حين لآخر فوق طريق مسرحنا العربي بوجه عام ، لاينبغي أن نقف امامها مبهورين ، ومنفعلين ، كما قيل اليوم عن مسرحية سعد الله ونوس ، وأنها البداية للمسرح العربي أو انها البداية للمسرح ما بعد النكسة الى آخر هذه المواصفات . أقول هذا بأكاديمية ، حتى لانقع في مثل ما وقعنا فيه أمام بعض الابهارات

المسرحية التي حدثت على خريطة مسرحنا المصري على سبيل المثال . قلنا هذا عن نعمان عاشور ، وقلنا مثله عن الفرافير ليوسف ادريس ، وأخشى ان نقول مثله عن مسرحية حفلة سمر للاستاذ سعد الله ونوس . إن المسرحية رائعة مافي ذلك شك ، وقيمتها في صدقها وتعبيرها عن هذه المرحلة التي نعيشها وفي انتماء الكاتب الى القضية الاصيلة التي تلح على وجداننا المسرحي، ولكنها في النهاية لاتزال البداية التي تكشف عن كاتبها دون أن تجعل منه ذلك القيمة الطليعية التي لايمكن أن نصدر عليها ذلك الحكم التقليدي لاشكاله إلا بعد الاستمرارية التي تكلم عنهـــا الدكتور المالح بما يتعلق بالاعمال القادمة ، لتشكل من هـذه الموجه تياراً عاماً جارفاً . إنها لاتزال موجة رائعة ، ولكن ينبغي لهذه الموجة أن تعقبها موجات اخرى حتى تصبح تياراً عاماً جارفاً وحتى لاتكون فورة كغيرها من الفورات التي حدثت على خريطة المسرح العربي بوجه عام .

كلمة أخيرة حول قضية تاريخ المسرح العربي التي أثارهـا الأستاذ محمود أمين العالم . ليس من شك في أن المسرح موجود كابنية و كجمهور و كنقـــاد و كتاب ، ولكن دون أن نجعل منه المسرح الضخم العملاق الذي نعتبره قصارى أمانينا ، وليس أدل على ذلك من أننا اذا قمنا بطريقة احصائية خالصة لوجدنا أن المسرح الجاد الأصيل الذي يعبر عن تلك الكوكبة لم يحصل الا على ربع المساحة المسرحية العريضة فوق خريطة المسرح . وقد شكا الأستاذ العالم من طغيان المسرح التجاري على المسرح بوجه عام ، وهذا صحيح فالمسرح التجاري الذي ليس مسرحاً على الاطلاق بشكل مساحة ضخمة على خريطة المسرح ، ولكن ايضاً المسرح الذي يلي المسرح التجاري من حيث انه مسرح تصير واقتداء واعـداد

تؤخذ النصوص العالمية وتقصر او تعد على نحو لا يجعل منها فناً مسرحياً بالمعنى الاصطلاحي أو بالمعنى الا كاديمي .

صحيح انها قدتشيع الفكرةالمسرحية في أذهان الجمهور ، وقد تخاطب الجانب المنتقى من الجمهور العريض ، وقد تفعل هذا كله ، ولكنها في التقويم العلمي الصحيح ، وفي النهاية لا يمكن ان تسمى مسرحاً بالمعنى الحقيقي لكلمة مسرح ، طالما أنها لاتزال في دور التمصير أو الاقتداء او الاعداد . اما الشريحة الثالثة فوق خريطة المسرح فهي المسرح الأجنبي الذي قدم مترجماً وخالصاً ورغم ضرورة هذا المسرح وعظمته من حيث انه مدرسة حقيقية لتعليم الفنالمسرحي . ولبث القيم المسرحية الحقيقية في وجدان الكثرة المتخرجة والقلة الكاتبة ، الا انه ايضاً يشغل حيزاً كبيراً في فراغ خريطة المسرح العربي المعاصر . يبقىالفرع الأخير ، وهو المسرح المؤلف والذي كتبه مؤلفون عرب ، وهو كما رأينا رغم قلة هذه المحاولات الجادة ، الا انه في صحيحه إما متأثراً بالمسرح الأجنبي المعاصر أوهو محاولة لخلق الشكل المسرحي والتعبير عنالمضمون الاجتماعي او الحضاري أو الانساني العام . ومع هذا كله ، فهذه الشريحة الرابعة من المسرح لا يمكن أن نعتمد عليها كل الاعتماد ونتكىء عليها كل هذا الاتكاء في استخدام الكلمات الفضفاضة حول مسرح عربي ، ومسرح طليعي ، ومسرح جماهيري ، الى آخر هذه الكليشيهات الواسعة الفضفاضة .

ننتقل بعد ذلك الى تاريخ المسرح . صحيح انـــه كان عندنا تاريخ للمسرح وتاريخ طويل ، ولكن هذا التاريخ الطويل .

لم يحصل منه في النهاية ذلك التاريخ المسرحي الذي يمكن ان يؤرخ له على أنه الفن العلمي الصحيح . من الممكن أن تكون له قيمة حضارية ، ومن

الممكن ان يكون ذو قيمة اجتماعية ، وذا دلالة فنية ، ولكنه في النهاية كان يقف عند مرحلة التمسرح ، ودون مرحلة المسرح . لقد كانت محاولات لاشاعة الفكرة المسرحية وخلق الجو الفني دون أن تقف على أسس علمية حقيقة تشكل منه في النهاية لبنـــة أساسية نحو اقامة ذلك الصرح المسرحي الكبير ، وكانت محاولات للتشخيص والتمسرح دون ان تكون محاولات جادة للتمثيل العلمي او محاولات جادة لوضع الأسس الحقيقية للمسرح نصاً ومخرجاً وممثلاً بعد ذلك هذا التاريخ لا يمكن إغفاله ولا يمكن إلغاؤه ، ولكن قيمته التاريخية ليست قيمة فنية ، بل هي قيمة ريادية ، وليست قيمة علميـــة . يقول برتراند راسل إن المصريين القدماء عرفوا الفلك وقياس الأرض وإقامة الشعائر ، وعرفوا أن الماء أصل الأشياء ، ولكن هذا كله لم يجعل منهم فلاسفة ولم يجعل منهم علماء ولم يجعل منهم رياضيين ، ذلك لان الذي يجعل من الباحث عالماً هو المنهج . ذلك انهم لم يعرفوا المنهج العلمي على الرغم من اقامتهم الاهرامات ، وبرغم اقامتهم للشعائر . وعلى الرغم من معرفتهم بأن الماء اصل الأشيا ، إلا أنهم لم يكونوا في النهاية علماء ، وان العلماء بدأوا في الحضارة الاغريقية لانهم تعرفوا على المنهج العلمي الذي يؤدي في النهاية الى مثل النتائج التي توصل اليها المصريون من حيث اقامة الاهرامات والجسوروالسيطرة على الماء باعتباره اصل الأشياء ، ومن حيث اقامة فن التحنيط . ولكن هذا كله لم يكن من خـــلال منهج علمي ، ولم يكن من خلال موقف فلسفي وتساؤل حقيقي عن أصل الأشياء وعن مصير الكون . هذا الموقف الفلسفي هو الذي لم يجعل من المصريين القدماء فلاسفة ، وجعل من الاغريق فلاسفة .

هذا المنهج العلمي بأصوله وابعاده وقواعده هو الذي جعل من فيثاغورث

وارخميدس وغيرهم علماء دون ان يجعل من المجهولين في ساحة الاهرام علماء ، ذلك لأنه ، كما يقول راسل يمكن لاي عجوز في القرية أن تطبق وأن تصف وصفة ما تستطيع أن تؤدي الى نتائج إيجابية في علاج مريض ما ، ولكن هذا لا يجعل منها طبيبة أو حكيمة بالمعنى الاصطلاحي ، لأنهـــا تقوم على الخبرة والممارسة ، وقد تخطىء وتصيب ، ولكن المنهج العلمي الذي يعرف تماماً من اين يبدأ ومن أين ينتهي دون إي احتمال للخطأ والمجازفة هو الذي يجعل من صاحبه عالماً . وعندنا ما اكتشف « الفورم » ، كما يقول استاذنا الدكتور محمد مندور فإنني اكون قد اكتشفت شيئاً هاماً ، لأنه هو الذي يجعل من فن المسرح أو لايجعل منه فناً ، « فالفورم » في الفن يقابل المنهج في العلم . لقد وجدت ظواهر مسرحية كثيرة فوق تاريخ مسرحنا عامـــة ، ووجدت محاولات للتمسرح وللتشكيل المسرحي ، ولكن هذا كله لم يصل بنا الى « الفورم » ، الى الشكل أو القالب المسرحي الذي تطبق فيه هذه المضامين الاجتماعيـة او السياسية أو الحضارية ، والتي تقدم في النهاية ذلك العمل الذي يمكن وصفه بأنه عمل مسرحي أو نص مسرحي يخضع للمقاييس المسرحية الحقيقية التي تجعل من كاتبها كاتباً مسرحياً بالمعنى الصحيح . فعدم وجود هذا القالب في عمل هؤلاء الذين تكلم عنهم الأستاذ ووجود الفورم في البدايات الاولى للعرب القدامى في محاولاتهم الكتابة القصة ولكتابة الرواية ، هو الذي لم يجعل منهم كتاب قصة أو رواية ، فضلاً عن أن يكونوا كتاب مسرح . فالفورم في العمل الفني هو الأساس الذي بدونه لا يمكن لهذا العمل أن يوصف بأنه عمل حقيقي يمكن أن يضاف الى الانجازات العالمية والى التراث العالمي في تاريخ المسرح الانساني بوجه عام .

أخلص من هذا جميعاً الى أننا ينبغي أن نضع النقط فوق الحروف ،

بدلاً من أن نضع الحروف فوق النقط ، لكي نصل في النهاية الى تحديد ملامحنا الفنية الحقيقية وتوضيح رؤيتنا الفنية الحقيقية . وقد آن لنا أن نكرر على أنفسنا السؤال «من نحن ولماذا؟» لكي نستطيع بعد ذلك بدء المسيرة الفنية واعين ، صادقين ، جادين ، متعرفين على جهاتنا الأصيلة ، وأبعادنا الحقيقية دون مغالاة وافتعال ، ودون اي شيء آخر يعرقل هذه المسيرة ويجعلنا نعود من جديد الى مثل هذا الموقف الذي لم يبدأ به العرب القدامى والذي جعلنا ندور في تلك الحلقة المفرغة التي بدأت ولم تنتهي .

محمود أمين العالم

الواقع اننا كسبنا من هذه الكلمة الضافية قضايا كبرى . وفي تقديري أن الناحية المنهجية أساسية وحاسمة للوصول الى النتائج ، ولا اعرف كيف نعالجها وكيف ننتهي منها . لو أخذنا مثلاً كلمة برتراند راسل في علمية الفلسفة اليونانية ، وعدم علمية الفكر المصري القديم ، لوجدنا أن هذا المنهج مرفوض . وقبل أن أستفيض أريد أن اشكر الاستاذ جلال ، واقول له إنه لا هروات ولا بيزنطيات ، فنحن نتكلم بصدور مفتوحة من أجل ان نصل الى الحقيقة . هناك تفكير ينتسب الى منهج معين يريد قصر الفكر على الفكر اليوناني وحده ، متجاهلاً جميع الجهود البشرية الاخرى التي أسهمت واضافت ، وهذا المنهج يستبعد هذه الجهود النظرية من العلمية لأنه يبدأ من فكرة تقوم في تقديري على الفصل بين الفكر النظري والفكر العلمي . لقد كان هناك فصلاً بين الفكر النظري والفكر العلمي عند هؤلاء ، ولهذا جعلوا فيثاغورث فيلسوفاً وطاليس فيلسوفاً ولم يجعلوا رواد الفكر العلمي والفلسفي

إن أحداً منا لم يتكلم عن أن المسرح يشكل ثورة عارمة ، وأنه يشكل تياراً جارفاً . وإذا لم يكن المسرح تياراً جارفاً ، فليس معنى ذلك أنه ليس إلا إرهاصات . ولم يتكلم أحد عن مقارنة بين مسرحنا العربي والاعمال العالمية الجليلة الشامخة العظيمة . والحقيقة ، لو بدأنا بالمقارنة بين ما نحققه وبين الاعمال العالمية ، فاننا نفقد طريقنا أيضاً . لو درسنا النظرية العلمية ، وفهمنا العلم على أنه تعريف ، وعلى انه مصطلح ، لتنكبنا طريق العلم وطريق الحياة ، والموضوعية . ولكن ماهو العلم ؟ هل نحدد مصطلحاً معيناً نصفه بالعلمية ، فاذا وجدنا شيئاً لا يتفق معه قلنا إنه غير علمي ؟ أنا أرفض ذلك ، وأزعم أن هناك اشياء كثيرة نحكم عليها بالعلمية والموضوعية وان لم تتفق وبعض المصطلحات التي يقال إنهـــا علمية . إن القضية في تقديري هي حقيقة قضية منهج . مثلاً : كيف نحدد سمة معينة ؟ هل نحددها بتعريف معين لهذه السمة ، أم نحددها بتبين هذه السمة في أثرها الموضوعي في الواقع ؟ هل للمسرح مثلا من أثر في الواقع الاجتماعي العربي ، وهل لعب دوراً فارتبط بجماهير الشعب وخاض معاركه ؟ هل قدم شيئاً واصطدم واحتج وتقدم وقال كلمة وارتبط بواقع تاريخي واجتماعي معين ؟ . هذا شكل من اشكال تحديد سمات معينة . شكل آخر أن نحدد ماهي تعاريف المســـرح على المستوى البرتندرسلي أو المستوى العالمي ، ومن بعد هذا التعريف العالمي أتبين في التجربة العربية وأقول إن هذا لاينطبق على ذلك التعريف . اذن لايمكن ان يكون هناك سمة غريبة . السمة في الشيء تتحدد بأثر الشيء وفعاليته في الواقع ، وسؤالنـا هل هناك أثر للمسرح العربي طوال تاريخنا ينصب على طبيعة هذا الأثر وحدوده وعناصره ؟ من هنـــا نستطيـع ان نستخلص المشخصات الحقيقية . هناك إذن منهجان في رؤية الأمور .

كذلك عندما ندخل ونتعمق في فكرة السمة نفسها ، فنتساءل : ماهي الملامح العربية ؟ هل الملامح العربية ملامح ذات طابع كمي أي أن وجود المسرح العربي ينتفي ، إذا لم يوجد على خشبة المسرح اللبناني والتونسي والسوري والكويتي والجزائري إلى آخر ذلك ، أم ترى أن الفلاح السوري الذي ظهر بالأمس على مسرحية ونوس منتسباً الى قرية معينة وله اسم معين في سورية ، يستطيع برغم اسمه المحدد وقريته المحدده أن يكون أي فلاح عربي لأنه عربي السمات والرؤيا والأشكال والجرح ، وعربي الوحدة الاجتماعية التاريخية . هذا هو أيضاً معنى تحديدنا للسمة لا تحدد لا بالتعريف ولا بالكم . وعندما ينجح السيد درويش في مسرحية عن مصر تحرك الوجدان المصري ، فهي ايضاً مسرحية عربية ، إذا تضمت من الدلالات مايصلح لأن يكون تعميماً للأمة العربية . إن «نشيد بلادي بلادي» الذي لا يذكر الا اسم مصر ، تغنيه الجماهير في كل حركة ثورية عربية ، ونحن نعتبر هذا نشيداً عربياً فهو ، عربي الجنس والحيوية والحرارة السمة الفنية هي أثر فعال في الوجدان ، وفي التعبير عنه . القضية قضية منهج . لو بدأنا في التعريف ، لو بدأنا بالنظرة المحددة لا نستطيع أن نصل الى الحقيقة ، وصولنا إلى الحقيقة لا يمكن أن يتحقق بأن نفصل الفكرة عن التطبيق . لا يمكن أن نتعلق بتعاريف لننظر منها إلى الواقع ، بل يجب ان نغوص إلى الواقع نشاهده في حركة معينة ، في تراخيه وديناميكيته . ومن سمات هذه الديناميكية مثلاً نستنتج مدى تعبير المسرح العربي عنها إننا نناقش سلم القيم للمسرح العربي ، فنقول إن هناك مسرحاً عربياً مختلف في مستوى قيمة ، هل هو التيار الجارف الذي أمتلأ بالجماهير واثر فيها وحقق ثورات اجتماعية هنا وهناك ، أم أنه مجرد إرهاصات ، أم أنه مسرح له اثره وله فاعليته وله دلالاته وله رؤيته يحدد بها الحياة . في واقعنا العربي ؟ إننا نجتمع اليوم لنستخلص معالم هذا المسرح وسماته ، ولنبحث كيف نعمق ونطور ونمضي مشار كين في دعمه وتنميته وتطويره .

ينبغي ان ندرس حركة الواقع ، ان نقيمه مسترشدين بما ينبغي أن يكون ولا نحكم على الواقع بالمقارنة ، ولا بالتصريف المجرد ، ولكن نحكم على الواقع بحركته ، بحيويته ، بقدرته على التأثير ، وبتفاعله وقدرته ايضاً على ان نتفاعل به وان نفعل فيه . في تقديري اننا نصل إلى وجهتي نظر مختلفتين كل الاختلاف ، مع ان هناك رؤية واحدة هي ان هناك تاريخاً للمسرح العربي بدأ مع اواخر القرن التاسع عشر بالاحتجاج ، وبالرفض في المستوى الاصلاحي البرجوازي ، وتطور ونما ، ثم تخلف اثر النكسات الاجتماعية ، ثم ارتقى وتألق في بعض المراحل الأخرى مع نمو الحركة الثورية ، ليبدأ المسرح العربي الآن مرحلة جديدة مرتبطاً وملتزماً بثورية الواقع ، وبارادة التغيير ، والتحدد في مجتمعاتنا العربية . وهذه بدايات القسمات العربية واضحة في اصالة الانسان العربي . لقد اخذ الفلاح العربي يظهر على منصة المسرح ، واخذ العامل العربي يظهر على منصة المسرح ، واخذت الفئات الاجتماعية المختلفة ، والصراع الاجتماعي يظهر على المسرح .

أديب اللجمي

في تصوري انه قد حدث كثير من الاستطراد في مناقشات هذا الصباح . وكان بودنا أن نركز اولاً كما قال الأخ محمود امين العالم على سمات المسرح العربي لنستخلص منها العبر ، ونتوقف عند ما إذا كانت هناك سمات لمسرح عربي طليعي ، لأن الموضوع في ذهننا يتركز فصلا على ما يحدث من تطورات وتغيرات في المسرح بوصفه يحاول ان يواكب ويسير مع الثورة العربية لذلك ، وبغض النظر عن هذه التحديدات ، مثل استمرار المسرح العربي او عدم استمراريته ، تاريخه او حاضره ، فانني احاول ان اقدم بعض الافكار حول المسرح الطليعي العربي

ازاء المسرح العربي العام. واتصور أننا اتفقنا بالامس على ان المسرح الطليعي مسرح تقدمي بحكم التعريف ، بهذا فهو مسرح مناضل يريد ان يبدل أطراً قائمة وأن يبدل صيغاً موجودة ومتعارفاً عليها ، وان يبدل موضوعات لم تكن مطروحة من قبل . وهو في مضمونه واشكاله طليعي ، اعني «مناضل» ، لأنه ينشر عملية التغير . وبهذا نستطيع ان نقول إن هناك مسرحاً عربياً طليعياً ، لكن سمات هذا المسرح العربي الطليعي ترتد الى بعض الخطوط الكبرى ، وقبل ان احاول توضيح بعض الخطوط الكبرى ، لا بد لي من ان اشير الى بعض المبالغات التي ربما استرسل بها بعض الأخوة اثناء المناقشة وبودي أن أقول ببساطة : إذا كانت محنة حزيران ١٩٦٧ قد تمخضت عن « حفلة سمر » و « النار والزيتون » و « ياسين ولدي » والى آخره ، فان ذلك برهان ساطع على أن المسرح العربي الطليعي فقير . وهذه مشكلة تتطلب في الواقع كثيراً من التفكير و كثيراً من الجرأة. وبتعبير آخر ، إن المسرح العربي الطليعي الموجود الآن في تقديري ينهل في كثير من الاحيان من وسائل تعبير خارجية ، من الأسلوب الذي سار فيه بيترفايس ، أو شفارتس ، او جيليه ، او سواهم ، ويأخذ موضوعه من واقع عربي . لكن هـــذا الواقع العربي ، وبالضبط مأساة فلسطين والمشكلة العربية عامة ، ومشكلة التحرر ومشكلة القضاء على التخلف في جميع مجالاته الحضارية وسواها ، هذا الموضوع لا يكفي ان يؤخذ كنوع من الشعار ، وبالتالي نقدمه عندئذ كما لو كان بهرجاً ، او كما لو كان نوعاً من الخطابة . الواقع ان هناك مشكلة هي ان كثيرين ممن يتصدون للمعالجة المسرحية في اطرها الطليعية يشترط بهم ان يقفوا بلا حراك حيال الثورة العربية ، بل ان يشاركوا بصنعها ، والمشاركة بصنع هذا النضال الشعبي العربي هي ما يفتقر اليه المثقفون العرب عامة ، ومن ضمنهم الكتاب المسرحيون . حتى

الان هناك محاولات مسرحية طليعية ، ولكنها إما مستعارة من الخارج وتقدم على انها مسرح عربي طليعي ، او انها موضوعة من وراء المكاتب ، وليس هناك من مشاركة بهذه المعركة النضالية الفعلية الساخنة التي يمارسها شعبنا العربي . ان المشاركة في تقديري في هذا التحول الشعبي الاجتماعي الكبير ما زال مشكلة المثقفين العرب ، وما زلنا على وجه العموم نتأمل من الثورة العربية اكثر بكثير من ان نشارك بها . وفي تصوري ان المسرح العربي الطليعي يعاني هذه المشكلة ذاتها التي يعانيها المثقفون العرب .

الملاحظة التي قدمها الاخ ممدوح عدوان عن ان الدولة حاجز وعائق في وجه المسرح العربي الطليعي والانتاج الفكري الطليعي غير واقعية ، فالثورة لاتمنع من الخارج اطلاقاً ، وإذا كان هناك مثقفون عرب ثوريون فعلاً ، فهم الذين يفجرون ويقوضون ويد كون جميع هذه المعاقل التي نزعم أن الواقع يضعها في وجهنا . اننا بهذه المعاقل وهذه السدود التي توضع في وجهنا نحن المثقفين نطمئن الى نوع من الارتياح ، بل نبرىء الذمة ونقول : لاتعتدوا علينا يا أخوان . القضية ليست بيدنا والمشكلة عند صانعها ، كأنما الثورة لقمة تأتي من الخارج أو تمنح منحة أو توهب هبة ، وذلك في تقديري خطأنا الكبير . نحن على العموم لم نمارس الثورة العربية ، والثورة العربية لاتمارس من قبل المثقف العربي لا في المقاهي ولا في البارات ولا في الفنادق الضخمة . الثورة العربية تمارس في جبهات القتال الحقيقية مع المقاومين ، والفدائيين ، مع الفلاح الذي أتصور أنه ليس هناك كثيرون من مثقفي الوطن العربي ممن يستطيعون أن يتحملوا العيش معه في قرية بائسة من قرى القطر السوري ليلة أو ليلتين أو ثلاث ، ومع ذلك فنحن نكتب عن بؤس الفلاح السوري او المصري او الليبي مجلدات طوالاً وقصصاً لها أول وقد لايكون لها آخر .

ما اعتقد انه السبيل الحقيقي لاكتشاف الشكل الامثل من خلال الاحتكاك بهذه الجماهير ، ومن خلال التجارب التي ستنبع من هذا اللقاء .

النقطة الاخرى مرتبطة بما تكلم عنه الاستاذ اديب حول موقف الفنان المسرحي ازاءالثورة العربية . أنا أتصور أن هناك وظيفة للفنان المسرحي كفنان مسرحي ، ووظيفة اخرى كمواطن عربي . ويجب ان نفهم جيداً حدود وظيفة الفنان المسرحي كفنان مسرحي ، ووظيفته الأخرى كمواطن عربي . ويجب أن نفهم جيداً حدود وظيفة الفنان المسرحي العربي ، وحدود وواجباتوالتزامات المواطن العربي . الشكل العام المسرحي يتيح حداً معيناً للتأثير على الوضع السياسي ، ولا شك أن هناك أشكالاً أكثر فعالية في التغيير السياسي والاجتماعي، ولكن لا يجب أن نلقي بالعبء كاملا على الفنـــان المسرحي ونحمله تبعة أن يتولى منفرداً وظيفة التغيير المطلوب . أرجو أن يكون هذا واضحاً حتى لانحمل الفنان المسرحي أكثر مما يحتمل ، ثم نحاسبه على هذا الأساس . وأنا أرى أن نكون أكثر تفاؤلاً . انما يحدث حالياً فيه كثير من الالتزام بالمسؤولية وفيه انجاز حقيقي لمتطلبات المرحلة وواجبات الفنان المسرحي تجاهها .

ادوار امين البستاني

أحب أن أتكلم في موضوع طرح ولم يجب عليه بعد ، وهو موضوع مستقبل المسرح الطليعي العربي . عندما نتحدث عن المستقبل فاننا لانضرب في الغيب ولا نتنبأ . وعندما نتحدث عن المستقبل فاننانتحدث عن أسبابموضوعية موجودة في الواقع وذاتامكانات للتحقق في المستقبل . فالمستقبل ماثل فيالحاضر، وهو سريع القدوم إلينا ،خصوصاً في هذا العصر الذي بات الانسان فيه يعيش

عدة مراحل في حياته ،ويعيش عدةانجازات علمية واجتماعية وسياسية . فالسرعة أصبحت هائلة ، لذلك بات ترقب المستقبل أوضح وأقرب الى الموضوعيـــة من العصور السابقة . هنالك فرق بين المستقبل الثبوتي الواحد الذي هو أقرب الى التفكير الميتافيزيقي ، وبين المستقبل الحركي المتنوع. واعتقد أنه من زاويةالنظرة المستقبلية الحركية المتنوعة يمكننا أن نرى بوضوح أكثر مشاكل المسرحالعربي الطليعي في المستقبل - ومعالم هذا المستقبل في الواقع تتلخص في ثلاثة معالم أعرضها بايجاز .

المعلم الأول: تطرح في المستقبل العلاقة بالتراث الانساني من جهة والتراث الحضاري العربي من جهة ثانية . علاقتنابالتراث الانساني ستزداد حسب تصوري عمقاً بدل أن تضعف ، ولكنها ستتغير نوعياً وستكون علاقة تأثر وتأثير بدل أن تبقى علاقة تأثر وأخذ فني .

أما علاقتنا بالتراث العربي فستتعمق ايضاًويختلف نوعها .بحيث أن علاقتنا بالتراث هيعلاقة حية وعلاقة استلهام روح التراث وإيجاد الخيط الرابط بين ماضي الأمة العربيـة وحاضرها ومستقبلها . وفي هذه الطريق توجد معالم كثيرة منهـا « الزير سالم » مثلاً التيعالجت قضية مأخوذة من التراث الأدبي والشعبي ، وعالجت في الوقت نفسه قضايا مصيرية يعانيها الانسان المعاصر .

المعلم الثاني : هو التوق إلى الوحدة في المسرح العربي ، لكي يتحقق فعلاً مانسميه المسرح العربي. وهذه الوحدةليست وحدة تراكمية ، وهذا ما أريد أن أرد به على ماجاء على لسان الزملاء ، من أن مسرحنا لا يمثل وحـدة عضوية ، لأنه موزع على اقطار متعددة . هنا ينبغي أن نميز بين شيئين : التيار الحضاري الحقيقي الذي يجمع بين المفكرين العرب والفنانين العرب ، والتنظيم الشكلي

لهذا التيار الممثل في الوزارات والادارات والمسارح العملية التنظيمية . صحيح أن هناك نقصاً في التجاوب والتعارف بين التجارب المسرحية في الأقطار العربية المختلفة ، ولكن هذا لا يمنع التيار الحضاري الواحد الذي يمكن وصفه بكلمات قليلة بأنه الاهتمام بالقضايا المصيرية الواحدة وفي رأسها مثلا قضية فلسطين ، ثم التطلع إلى القضايا الأخرى طبعاً . ونحن لا نريد أن نقتصر في العمل المسرحي والفني على السياسة وحدها ، لأن بناء المستقبل العربي لا يكون عن طريق السياسة وحدها ، بل عن طريق بناء الانسان الحضاري وفي رأس اهتماماته التوق إلى الحرية والتوق إلى عدالة اجتماعية ومحاربة الاستعمار . محاربة الاستعمار يمكن أن تحصل عن طريق المسرح لا عن طريق مسبة الاستعمار ولا عن طريق اظهار مساوئه فقط ، بل عن طريق ايجابية اخرى ، وهي أن نبين للاستعمار ، وهذا ممكن ، أنه يموت باسباب حياته ، أي أنه يؤول إلى احتضاره وان انهياره المستقبلي هو سلاح قوي وإيجابي في يد الفنان العربي ، لأننا عندما نتوق إلى مستقبل نتوجه فيه لا إلى ضمير الانسان عربي فقط من خلال مسرحنا ، بل إلى ضمير الانسان في أي قطر كان ، فعلينا أن نخاطب هذا الانسان لا بلغتنا العربية فحسب ، بل بلغته ايضاً . اقصد لا بمنطقنا فحسب بل بمنطقه ايضاً .

المعلم الثالث : هو علاقة المسرح بالدولة ، وقد كنا ننظر بكثير من الحذر إلى هذه العلاقة لأن المسرح الطليعي ينبغي أن يكون راصداً أو ينبغي أن يكون بالتالي ضد الأنظمة ، ولكنه من جهة ثانية لا يستطيع بوسائله الخاصة ، مادياً على الأقل ، أن يفعل فعله . وبذلك يحتاج إلى الدولة ، فهو إذن يحتاج إلى المؤسسة التي بني من أجل مناهضتها ، هذا التفكير قد يكون صحيحاً بل هو صحيح في الأنظمة التي تتعارض مع الثورية أصلا . أما الأنظمة التي تتبنى الثورية والتي قامت من أجل الثورية فانها على النقيض

من ذلك تقوى وتتدعم بقدر ما تتيح مجالاً لحرية النقد . هذا ما لمسناه فعلا وواقعاً في حفلة أمس عندما رأينا وزيراً مسؤولاً يهنىء مؤلفاً رافضاً ومنتقداً لا انتقاداً مضحكاً سطحياً ، بل انتقاداً عميقاً يهز المشاعر ويجعلنا نعتقد أننا لسنا في مسرح ولكننا في واقع الحياة ، لا أمام الحياة بل في واقعها ، نحن كنا ممثلين أيضاً ، لأن الممثلين لم يكونوا ممثلين ،ولكنهم كانوا منا،فعلاقة المسرح بالدولةإذن لا خوف منها،شرط أن تكون الدولة بالفعل دولة ثورية .

أخلص ماتوصلنا إليه بالرغم من التناقضات الجزئية . لقد توصلنا إلى نتائج واتفقنا عليها أهمها أن المسرح العربي، بالرغم مما قيل ،موجود، واختلفنا على تقيمه. واتفقنا ثانياً على أن هناك مسرحاً مقتبساً من الغرب ، واتفقنا على ان هذا كان ضرورة في مرحلة معينة ، ولكنه لايكفي لانشاء المسرح الطليعي العربي ، وأتفقنا ثالثاً على أن هناك اعمال ريادية كثيرة ذكرت خلال المناقشة ، وان هذه الاعمال الريادية كانت اعمالاً بالفعل عظيمة وكان كل منها بداية ، وهنا أرد على الأخ جلال عندما قال ان هذا الكلام قيل عن هذه المسرحية وقيل كذلك عن مسرحية ثانية ، لأن مفهوم البداية ليس مفهوماً ثبوتياً ، ولكن البداية تكون بداية ولا تمنع بداية أخرى . وإذا منعت فانها ليست بداية وليست طليعية ، لأن في جوهر الطليعة ان تتلاشى أمام طليعة أخرى ، ان تعرف كيف تقوم بدورها المرحلي ،و كيف لاتعيق محاولة أخرى تأتي بعدها وتتجاوزها لأن الطليعة يجب أن تكون قادرة على ان تسمح بالتجاوز .

ألفرد فرج

اسمحوا لي ، وبمنتهى الأختصار ، ان أدافع ، وبصفتي اكبر المسرحيين الموجودين هنا سناً ، عن المسرحيين . لقد اتهمنا بقراري أتهام ، القرار الأول أكاديمي وكان يريد ان يقيس بمقاييس اكاديمية مستخلصة من مسارح أخرى ومختلفة . وأقول دفاعاً عن أنفسنا في مواجهة هذا الاتهام ان المسرح لايمكن ان تقاس قيمته بما يحققه من الشروط الاكاديمية التي صنعت خارج الظاهرة المسرحية ، وأنما تقاس قيمة اي مسرح وأي فن في الحيز الذي يشغله في المجتمع ، وبحيوية هذا الحيز وفعاليته وقدرته على التأثير . إذا كان الحيز الذي شغله مسرحنا في مجتمعنا وفي حياتنا الفكرية والثورية أيضاً جديراً بأن يوصف بان له قيمته ، فهذا هو الشرط الوحيد وهذا هو المقياس الوحيد .

قرار الاتهام الثاني مضمونه أنه يطلب منا اداء مهمة مستحيلة ، هي صنع الثورة وايجادها . ونحن لانعدو ان نكون مسرحيين ودورنا اصغر من ذلك قليلاً ، ثم وصفت اعمالنا بانها تقليد للأعمال الأجنبية وأفترض أننا نعلق أو نضع مسرحنا في فراغ ، وانما ينبغي علينا ان نتجنب القراءة والاطلاع على أي مسرح آخر ، لكي نصنع مسرحاً أجنبياً عن كل الظواهر المسرحية في العالم . إذا سمح لي زملائي المسرحيين ، فلا بد ان نقرر اننا جزء من الفن العالمي ، ونحن ننتمي إليه ونتميز في داخله ، هذا هو موقعنا من الفن في العالم . وأننا لانريد ولا نتخيل اننا نتجنب أية مؤثرات صحية وصحيحة ترد إلينا من خارج بلادنا . كما أنني لابد وأن أقول أننا لانكتب باستقراء الكتب أو المكتبات ، ولا أظن أننا أنتجنا وان زملائنا أنتجوا ما انتجوه في داخل مكاتبهم ، وانما نحن انتجنا باستقراء الاماكن

الحقيقية والناس الحقيقيين الذين أردنا ان نصورهم ونعبر عنهم في المسرح . انتقل من هذا الدفاع الى النظر بما يمكن ان نصف به مسرحنا ، وبما نميز به مسرحنا بالضرورة . ان مسرحنا هو مسرح شعوب نامية او أمة عربية نامية ، وهو مسرح يأخذ من هذا الموقع صفاته الاساسية . أنك تجد مثلاً ان مسرحنا بوجه عام يتطلع وينشد تحديد موقع للأمة العربية في العالم ، وينشد عدلاً ويؤكد على العدل من خلال صيغ فكرية وفلسفية وسياسية صيغت قبل الاحساس بوجودنا في العالم . اذن مسرحنا يطرق هذه الصيغ ويتصدى لها لايجاد صيغة للعدل تضع أمتنا في موقعها السليم والصحيح من العالم . كما ان مسرحنا ، ولأنه ينبع من مجتمع من المجتمعات النامية ، يتميز بالنقد الذاتي الاجتماعي ، وهي سمة لعلها تختلف في كثير عن المسارح الأخرى ، ومسرحنا يؤكد على هذا النهج الذاتي الاجتماعي لأننا في مرحلة تطور ، ولأننا نرفض واقعنا ، ولأننا ننشد واقع افضل واحسن . كما ان نضالية مسرحنا الاجتماعية والتحررية سبق وبشرت وربما حفزت الثورة العربية في انجاز ثورتها الاجتماعية والتحررية ، وانني أذكر ان بعض المسرحيات التي قرأنا عناوينها هنا كانت تدافع عن الطبقات الفقيرة وتندد بالعلاقات الاجتماعية الفاسدة قبل تصحيح هذه الأوضاع بالقوانين الاجتماعية .

ان مسرحنا يتميز أيضاً برغبته الاكيدة والحارة في تحديد ماهية وجودنا في بلادنا وفي العالم باستلهام التراث وباستلهام الحاضر ، وانني اريد أن أنبه الى ان استلهامنا للتراث أو استلهامنا للصيغ أو للقصص التي تشترك في ملكيتها شعوب العالم العربي والجماهير في مختلف الأقطار العربية ، ليست مجرد صيغة فنية ، وانما هي بحث من خلال التاريخ وباستخدام التاريخ في استنباط صورة للشخصية

العربية والعلاقات الاجتماعية العربيـة العصرية . واستلهامنا للحاضر في تصوير الحياة في مصر أو في سورية أو في ليبيا أو في الجزائر انما يرمي الى الاستنباط من داخل الظاهرة المقومات الاعمق ، المقومات العربية ، التي يشترك بها الانسان العربي في مختلف الأقطار العربية .

لعل هـــذه السمات تميز مسرحنا دون أن تفصله هـذا الفصل البات عن المسرح العالمي . ان مسرحنا جزء من المسرح العالمي ويتميز في داخله التميز الذي تفرضه طبيعة استلهام مسرحنا لقضايانا المصيرية ولحياتنا الاجتماعية وآمالنا وآلامنا .

علي عقلة عرسان

الكلمة التي قالها الأستاذ اديب اللجمي تطالب بكثير من الوضوح والصدق بمواجهة فناننا ومثقفنا وكاتبنا لواقع امته . إن هذه المواجهة قد تأخذ في بعض الأحيان شكل الاسقاط الذي يستطيـع المثقف فيه ان يواجه الأمور دفعة واحدة متحملاً واجبه في ضوء العقل وما تمليه الموضوعيـة على انسان طليعي تجاه مجتمعه وثورته وواقعه . وهو لذلك يجسم أحياناً السلبيات ، ولا يستطيـع أن يقف في طليعة الركب حتى يرد على المحنة . هذا الموقف من المثقف او من الفنان ما هو إلا اسقاط أو هروب . إنه يتحدث ولا ينتقـل الى الفعل ، والطليعة تقتضي ان تكون طليعة في كل شيء . في العمل ، والقول ، وفي تقديم الخدمات ، وفي الموت .

الأستاذ ألفرد فرج دافع دفاعاً جيداً عن موقف المثقفين والمسرحيين العرب ، ولكنني أقول أننا لم نملك بعد الشجاعة الـكافية بحيث نصبح طليعة في

القول والعمل رغم دفاعـــه الجيد ، ونحن ندين أنفسنا ، أو انا أدين نفسي في هذا المجال .

اعتقد بالنسبة للمسرح العربي انه تجاوز كونه موجوداً أو غير موجود ، وتجاوزنا ايضاً موضوع الطليعية لدى بعض المسرحيين العرب . ولكني أود أن اشير الى ضرورة قيام الناقد العربي بمهمته في تقويم الحركة المسرحية العربية تقويماً لا يخضع للاعلان أو لغيره من الوسائل التي قد تجرفه عن الاحـــكام الصحيحة والتقويم السليم ، وأود أن يتصدى النقاد العرب بدراساتهم وبحوثهم الى ابراز سمات المسرح العربي ، وسمات المسرح الطليعي العربي ، ويضعوها بكل جلاء أمام الفنان والكاتب والمثقف . ولا يستطيع فنان أو ناقد ان يزعم بأنه قوم المسرح العربي ووجد أن سماته كذا وكذا ووضع على طليعته أو في مقدمته فلان وفلان ، ما لم يقم بدراسات مقارنة تمتد الى كل أقطار الوطن العربي ، فيدرس حركة التأليف المسرحي العربي بجملها ويقومها على أسس وعلى منهج يقتضيه المنطق وتقتضيه التطورات العلمية الموضوعية .

ولا أحب ان نصدر أحكاماً جامدة قد يمليها علينا الأنفعال ، وقد تمليها علينا ظروف ابعد ما تكون عن البحث العلمي والتقويم السليم .

الناقد مطالب بأن يقوم بدراسات مقارنة حول مسارح الأقطار العربية التي قد تتجسم ببعضها اقليمية قدتطغى على جانبها القومي ، فعليه ان يبز عبر هذا الركام الكبير نشاط من يحاولون الكتابة للمسرح ، عليـــه ان يبرز سمات المسرح العربي ، وأن يقوّم الاعمال المسرحية العربيـــة ، وبالتالي يستطيع هو أو غيره ان يقوّم المسرح الطليعي العربي وموضعه من المسرح العربي عامة .

هذه مهمة النقاد ونحن نطلب هذا منهم. الفنان لا يصنع الثورة ولا ينجزها،

أو لايستطيع أن يقوم بهذه المهمة كاملة ، كما قال الاستاذ الفردفرج ، ولكنني أقول أن الفنان لابد أن يساهم في التحريض على الثورة وفي صنع العقل الذي يستطيع ان ينجز الثورة . وأنني أتساءل وأسأل هل الثورات المجهضة في الوطن العربي كانت بنت الثقافة المسرحية ؟ هل أجيال الثوار الذين مارسوا ثورات على مساحة الوطن العربي، سواء نجحت هذه الثورات ام اجهضت، هم من تربية المسرح؟ أستطيع أن أقول بتواضع أن المسرح لم يعط اجيالاً بعد ولم يفعل فعله المطلوب في العقلية العربية . وأنا أحب أن نكون موضوعيين حتى نستطيع أن نعرف مواقع أقدامنا كمسرحيين عرب .

لابد ايضاً أن المح الى صفة الاستمرارية التي أشار اليها الاستاذ العالم ، فأؤكد أن الاستمرارية غير موجودة في تاريخ المسرح العربي لا بمعناها التاريخي ولا بمعناها التناقلي الإرثي ، فبدايات المسرح العربي لم يأخذها مسرحيون عرب ويطوروا ويجددوا فيها ، وانما حدث انقطاع شبه كامل بين تلك الفترة والفترات التي اعقبتها . لنأخذ مثلاً بعد ١٩١٩ في سوريا حتى ١٩٤٥ هناك قحط مسرحي ، والذين بدأوا في الخمسينات لم يبدأوا من القباني او من غيره بل حاولوا أن يبدأوا بدايات جديدة ، والذين بدأوا في الستينات لم يبدأوا ممن كتبوا في الخمسينات . اذن لا يوجد هناك تواصل وتوارث ، ولا يوجد كاتب مسرحي على مساحة ارضنا العربية يعترف بأبوة كاتب آخر . انـــا ذوات نامية فائقه لاتعترف بغيرها ولا تعترف ببعضها ، ومن هنا تنبت صفة الاستمرارية في المسرح العربي .

أنني أريد أن أؤكد أن صفة الاستمرارية غير موجودة ، وهي مطلوبة وضرورية لنمو مسرح عربي ولقيام مسرح عربي يأخـــذ برقاب بعض ، ويستطيع ان يكون حضارة مسرحية عربية . ما زال عندي رغبة في أن أؤكد

أن دورنا كمسرحيين عرب دوراً ليس بالسهل ، لانه مرتبط بفعالية المسرح في الجماهير ، وهـذا دور مطلوب منا ومهما أوجدنا لأنفسنا المبررات فسنبقى مقصرين .

سعد أردش

أنا لاأريد أن تنقلب الندوة الى قاعة محكمة نتبادل فيها الهجوم والدفاع واعتقد ان توضيح الاستاذ الفردفرج في مواجهة القضايا او قرارات الاتهـام كما سماها كان كاف ، ولكني أحب أن اضيف بعض الاستدراكات .

الاستاذ اديب اللجمي عبر عن الحركة المسرحية العربية «بكم» انتاجها في مواجهة القضايا القومية العربية ، وأنا أزعم من خلال الواقع التاريخي للحركة المسرحية العالمية ان المسألة لا تقاس بالكم .

انني أريد أيضاً ان اقف لحظة امام المطالبة العاطفية الانفعالية الكبيرة ، التي اثق تمـــام الثقة انها صادرة عن قلب مثقف كبير راغب بانضمام المثقفين الى الى المقاومة في صورة الفدائي على الجبهة او في صورة الفلاح في ارضه أو في صورة العامل في معمله ، احب ان اقف لحظة امام رومنتيكية هـذه المطالبة رداً على الصرخة التي يرفعها المثقفون ، أو بعض المثقفين المسرحيين أو بعض المسرحيين ، بمطالبة الدولة والمسؤولين بشكل من اشكال التقارب والتوحد أمام الاحداث الكبرى التي تجتازها الامة العربية . إن المطالبة بانتقال المسرحيين من خشبات المسارح الى المشاركة مع الفدائيين أو مع الجنود والفلاحين يعتبر حقاً من وجهة نظري مصادرة على المطلوب وعلى الوظيفة التي يقوم بها المثقفون . ان المثقف المسرحي والمفكر والأديب عندما يكتب كلمة ايجابية وبناءة تتضمن التوعيـة

والدفع للجماهير الى مواجهة قضاياها واعدائها انما يشهر السلاح الذي يملك ، ولو كان المثقف والأديب يملك أن يرفع سلاحاً آخر لرفعه . أما المطالبة العاطفية بهجر خشبات المسارح للمشاركة في المعركة بشكل آخر ، فأنا اعتبرها مصادرة على المطلوب أو تعجيزاً . وخير من هذا أن نسلم جميعاً بأن السنوات الأخيرة وبوجه خاص الستينات كانت سنوات صراع متصل بين الفنان والسلطة تكررت صياغة الكلمة الصادقة الايجابية ، وتكرر عرضها على المسرح ، ومن هنا ينعى الاستاذ علي عقلة عرسان على المسرحيين أو بعض المسرحيين ما لجأوا اليه من اشكال رمزية أو ما أسماه بالاسقاط . ان هذا الاتجاه في ذاته كان الرد الوحيد الممكن على ذلك الصدام بين الفنان والمسرحي أو المثقف بوجه عام وبين السلطة . ان ما ينعاه على المسرح العربي او على بعض انتاج المسرح العربي من الاتجاه الى الاسقاط ، يعتبر من وجهة نظري سلاحاً ايجابياً استطاع به المثقف والمسرحي والفنان أن يواصل رسالته ، وأن يواصل كلمته امام الجماهير .

يبقى لي في النهاية،وحتى لا أطيل ، أن أضم الى مطالبة التوحد بين الفنان والمثقف من ناحية والسلطة من ناحية في الشكل الأمثل الذي رأيناه بالأمس في «حفلة سمر» ، أن اضيف الى هذا رغبة جامحة من مواطن عربي مخلص،ولا أقول مثقفاً ، لانني ما أزال أتلمس اسباب الثقافة ، انني اطالب بتخطيط لتوظيف الفن والثقافة لتثقيف الجماهير تثقيفاً حقيقياً يوصلنا الى التوحد الكامل بين المثقفين والجماهير . يجب أن نسجل على أنفسنا انه بالرغم من حركاتنا الثورية المتعددة في وطننا العربي لم نهتم حتى هذه اللحظة بوضع خطة علمية ايجابية واضحة لتثقيف الجماهير وانقاذها من الهوة المتخلفة التي اوقعتها فيها عهود الاستعمار والاقطاع والرأسمالية . ربما لو توحد المثقفون والمسؤولون لوضع هذه الخطة ، ولا نكون

أبداً متأخرين ، ربما نستطيع من هنا أن نبدأ في العثور على طريقنا وعلى سماتنا العربية وعلى مواصفات فننا وثقافتنا العربية .

محمود أمين العالم

أننا متفقون عامة على أن هناك سمات لمسرح عربي ، وهي بدايات وإرهاصات متعددة تتطلع إلى الكمال . أنها تعبر عن الطليعية ، طليعية بمعنى ثوري يقوم على امتزاج وارتباط المسرح والجمهور . ونحن محتاجون إلى مزيد من هذه الطليعية الثورية بالارتباط الاعمق بالجماهير وبالالتحام أكثر فأكثر بحركة الأمة العربية .أن المسرح هو جزء من الثورة العربية تأثراً وتأثيراً هذه هي حياته وهذا هو مستقبله . وان أوضاع المسرح مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية والاقتصاديه ويزيد من الديمقراطية التي تعني مزيداً من العمل المسرحي .

إن هذه اللقاءات والمهرجانات على طول البلاد العربية مفيدة لاشك لتبادل الخبرة والعمل المشترك وللالتقاء بجماهير أمتنا العربية ، ولفحص خبرتنا المتنوعة على أرض الواقع ، وعلى أرض الصراع الحي .

سليمان العيسى

النهر

مسرحية شعرية غنائية للأطفال

منشورات وزارة الثقافة - دمشق - سعر النسخة ١٧٥ ق. س. ل.

اليوم الثالث

خلاصة ونتائج

تقويم وقائع مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية

-- بدأ المهرجان في ١ نيسان (أبريل) ١٩٧١ وانتهى في ٥ أيار (مايو) ١٩٧١ .

- **عدد المسرحيات التي قدمت** : خمس عشرة مسرحية ، (أربع منها مترجمة وإحدى عشرة مسرحية مؤلفة) .

- **عدد الفرق المشاركة** : خمس عشرة فرقة (مسرحية ، ومنوعات)

- **عدد العروض** : ثلاثة وأربعون عرضاً مسرحياً .

- حقق المهرجان في هذه السنة بعض الأغراض التي كان ينشدها .

- هيئت للفرق ظروف أفضل .

- تحقق للفرق العربية بعض التفاعل والتلاقي .

- جرت مناقشات مع الفرق المشتركة حول :

- تقويم المهرجان .

- تقويم العروض التي قدمت وشاهدتها الفرق .

- عدد الفرق العربية من خارج سورية التي شاركت هذه السنة أكثر من عددها في السنة الماضية (في هذه السنة شاركت العراق ، وليبيا ، اضافة الى البلاد العربية التي شاركت في السنة الماضية) .

- توصيات المهرجان السابق لم تلتزم بها الفرق العربية ، وكان عليها أن تعمل على الالتزام بها .

- لا بدّ من الالتزام بما يتفق عليه المنتدون باسم الفرق العربية المشاركة.

– في المهرجان الثاني كانت الهوية العربية أكثر وضوحاً من مهرجان هذه السنة .

– من توصيات المهرجان الثاني : أن تكون اللغة التي تقدمها الفرق المشاركة لغة عربية مفهومة ، وبلغة الحوار المسرحي العربي .

سعد الله ونوس

ملاحظات عامة : كان علينا أن نتساءل عن **هوية المهرجان حين اعداده** ـ هل يكون المهرجان جامعة دول عربية المسرح ، أم يكون علامة وأداة لخلق مناخ ثقافي يمكن أن نؤثر فيـــه على الحركة المسرحية في سورية والأقطار العربية .

اختير الشكل الأول – كان ذلك أسهل ، ولكنه أقل جدوى . كنا نفضل أن يكون الاختيار على أساس الشكل الثاني .

علي عقلة عرسان

ضروري أن تكون للمهرجان هوية متميزة – نصوص عربية – فرق عربية – مهرجان يساهم في تحديد هوية المسرح العربي .

ممدوح عدوان

مهرجان هذا العام لم يحقق جميع الأهداف التي عُقدت عليه .

أنا أتحـــدث باسمي الشخصي : المهرجان أصبح من الأمور الثـــابتة في حياة دمشق ، وله اعتمادات محددة . ولكن لا تستطيع سورية أن تتحمل بمفردها نفقات سفر وإقامة الفرق الـــتي تؤم المهرجان . ولكي تستطيع ادارة

المهرجان دعوة فرق أكثر ، كان لا بد من اتخاذ توصية بأن كل فرقة عربية مسؤولة عن نفقات سفرها ، ولجنة المهرجان مسؤولة عن نفقات الاقامة . (مثال فرق الجمهورية العربية المتحدة) . (مثال آخر : فرقة المغرب) . ومن الملاحظات التي أود أن أذكرها أننا كنا مضطرين إلى دعوة بعض الفرق التي توافق عليها دولتها لئلا نخلق حساسية .

فيصل الياسري

– يجب تقييم هذا المهرجان . وبودي أن أطرح على المنتدين هذه الأسئلة:

– ما هو المسرح العربي ! هل هنالك سمات موضوعية للمسرح العربي ؟

وبعد هذه الأسئلة ينبغي أن أسجل الملاحظات التالية :

– هل ساعدت العروض التي قدمت في المهرجان على تحديد سمات المسرح العربي ؟

– هل استطاع مهرجان دمشق أن يعبر عن المسرح العربي ؟

– المسرح العربي في اكثر الأقطار العربية يبحث عن اعتراف بوجوده .

– عروض مهرجان دمشق عبّرت عن الفوضى التي يتخبط بها المسرح العربي .

– كان تقييم أي عمل يتم في ضوء الاعتبارات السياسية .

سعد أردش :

المدخل الذي قدمه سعد الله ونوس لتقييم المهرجان كان صحيحاً . البحث عن هوية للمهرجان . وأنا أود بدوري أن أورد الملاحظات التالية :

– ادارة المهرجان تبعث دعواتها قبل موعد المهرجان بوقت قصير .

– لو أن لجنة تنظيم المهرجان حددت جميع المواصفات المطلوبة وألزمت

المشاركين بها لكان المهرجان قد تخلص من بعض الاشكالات .

– ضرورة مشاركة جميع الأقطار العربية في التخطيط والتنظيم لهذا المهرجان .

أسعد فضة :

– حصل في المهرجان الثاني والثالث اشكالات حول مَنْ يتولى تنظيم المهرجان .

– الناحية التنظيمية ليست محددة المعالم . المطلوب تحديد مواعيد قدوم الفرق ، ومواعيد العروض ، ونوعية العروض .

ادوار أمين البستاني :

لدي ثلاثة اقتراحات عملية :

١ – اللجنة العليا المقترحة – لا يمكن انشاء مثل هذه اللجنة – اذا لم تكن مدعومة بصندوق مشترك .

٢ – اي سبيل لإشراك جميع الوفود بمشاهدة جميع المسرحيات يتطلب نفقات إضافية .

٣ – تأليف لجنة نقد دائمة مهمتها حضور كل عرض على حدة ومناقشة الفنانين فيه ، ثم الوصول إلى تقرير خطي يناقش كل عمل على حدة .

الفرد فرج :

– هوية المسرح العربي لا يحددها الفنانون ، بل يحددها النقد المسرحي وادارته

ـ مهرجان دمشق كان يمكن أن يؤدي خدمة أكثر لو حضره مزيد من النقاد والدراسين والمشاركين لاستخلاص نتائجه .

ـ إعداد دراسات وبحوث مسبقة ، وكذلك اعداد بحوث أثناء انعقاد المهرجان .

ـ أن يكون موضوع الندوة مؤشراً للعروض .

ـ دعوة النقاد والدراسين لمشاهدة كافة العروض .

سعد الله ونوس :

في رأيي أن اللقاء المسرحي لا ينفصل عن المهرجان المسرحي . وأنا اقترح تشكيل لجنة عربية تسهم في التخطيط للمهرجان .

محمود أمين العالم :

ـ هذا المهرجان كان مدرسة لنا جميعاً . أن مهرجان دمشق خطوة هامة جديرة بأن تدعم، وأن تحشد من أجلها الجهود العربية الثقافية والنفسية لاستخلاص أفضل النتائج لصالح الحركة المسرحية والمسرح العربي .

لمن المهرجان ؟ لماذا المهرجان ؟

انه من أجل رصد الحركة الصاعدة للمسرح العربي ، والتجديد ، وارتباطه بواقع أمتنا ، وارتباطه بالعصر .

المهرجان ليس للمسرحيين وحدهم . طبعاً ينبغي ان يتلاقى المسرحيون وان يتبادلوا الخبرات والاطلاع . لكن المهرجان يجب ان يكون للجماهير . كذلك اقول انه ينبغي ان ينبثق من مهرجان دمشق شكل من اشكال الانتشار

في الاقطار العربية ، كما ينبغي أن تكثر وتتعدد المهرجانات المسرحية في البلاد العربية بالتنسيق مع مهرجان دمشق . وأنا ألح على ضرورة لقاء المسرحيين العرب على ارض الجماهير العربية . ويحسن باللجنة العربية المشتركة أن تنسق المهرجانات المسرحية القادمة في البلاد العربية . فتنسيق الجهود ، والتخطيط للمهرجانات ومواعيدها ، هو الأفضل .

هنري لوفيفر

ماركس وعلم الاجتماع

قراءة ماركسية لمشاكلنا ● ترجمة : بدرالدين قاسم الرفاعي

منشورات دار الطليعة - بيروت - ص ٣٠٠ قطع الصحة

توصيات مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية

ان المسرحيين العرب المجتمعين برئاسة وزير الثقافة والارشاد القومي السيد فوزي الكيالي في ندوة مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية بين الاحد ٢ ايار ١٩٧١ والثلاثاء في ٤ ايار ١٩٧١ بدمشق وهم محمود امين العالم ، والفريد فرج وسعد اردش ، وراجي عنايت وجلال العشري (من الجمهورية العربية المتحدة) وادوار امين البستاني وانطون ملتقى (من لبنان) واديب اللجمي وعلي عقلة عرسان وسعد الله ونوس ، واسعد فضة والدكتور غسان المالح وممدوح عدوان وفيصل اليامري وزكريا تامر (من الجمهورية العربية السورية) وابراهيم جلال من (العراق) وابراهيم مفتاح العريبي من (ليبيا) .

قد اتخذوا بالاجماع التوصيات التالية التي يرفعونها الى الحكومات العربية والمؤسسات الثقافية والمسرحية فيها :

١ — اعتبار توصيات ندوة مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية جزءاً لا يتجزأ من هذه التوصيات .

٢ — التأكيد على اهمية المبادرة العربية السورية في اقامة مهرجان سنوي للفنون المسرحية في دمشق وضرورة استمراره .

٣ — تشكيل لجنة عربية مشتركة للتخطيط لمهرجان دمشق والمهرجانات المسرحية العربية الأخرى .

٤ – ضرورة اعلام الاقطار العربية المدعوة للاشتراك في مهرجان دمشق الرابع الذي سيقام في شهر نيسان ١٩٧٢ ، قبل نهاية عام ١٩٧١ . على ان تبلغ جميع المواصفات المطلوب توفرها في العروض المسرحية المشتركة في المهرجان .

٥ – انشاء صندوق عربي مشترك لمهرجان دمشق تسهم في تمويله جميع البلدان العربية المشتركة فيه .

٦ – اقرار جائزتين ماليتين او ثلاث جوائز لنصوص مسرحية التي تعرض في نطاق المهرجان تمنح لمؤلفيها العرب على اساس جودة تأليفهم ومدى اسهام هذا التأليف في تطوير الفن المسرحي العربي ، وتحدد مواصفاتها من قبل لجنة المهرجان .

٧ – ان يتيح المهرجان لجميع الفرق المشتركة فيه مشاهدة جميع العروض المقدمة .

٨ – دعوة النقاد والمختصين والدارسين المسرحيين العرب المشاركة النقدية في المهرجان وتقويم جميع الاعمال المقدمة فيه في دراسات موضوعية ، فضلا عن بحوث نظرية يكلفون باعدادها سلفاً ، عن العمل المسرحي عامة .

٩ – ان يصار الى تحضير الندوة (تحديد الموضوع والشخصيات المشتركة فيها وتوجيه الدعوات والتكليف المسبق بالبحوث) في موعد مبكر وان يكون موضوع الندوة منسجما مع روح المواصفات التي تشترطها لجنة المهرجان في العروض التي تقدم فيه .

١٠ – السعي الى الافادة من المراكز الدولية للمسرح التابعة للاونيسكو في الاقطار العربية ، من النواحي المالية والفنية واعلامية .

الغراب

مسرحية في ثلاثة فصول

الزمان أيام العدوان الثلاثي – ١٩٥٦

احمد يوسف داوود

الشخصيات

أبو النصر : رجل في السابعة والأربعين

زوجته : امرأة في السابعة والثلاثين

عادل : ولده

ممدوح بك : زعيم حزب الأحرار

ناهد : راقصة في حانة السبعين التي يملكها ممدوح بك وعشيقة أبي النصر

ندى، سوزي : راقصتان وفتاتا حانة تكلفان بمهمات للحزب

بشير : حارس في الحانة

زهدي : حارس ثان مكلف بمهمة من قبل جبهة العمال الثورية

رجال : ١ و ٢ و ٣ و ٤ من أتباع ممدوح بك

رجال : ٥ و ٦ و ٧ و ٨ و ٩ من أتباع سامر بك زعيم حزب الشعب

رجل : عضو قيادة جبهة العمال الثورية

الفصل الأول

المشهد الاول

ظلمة شاملة . دوي مدينة في الخارج. صليل عربات ووقع أقدام ، نداءات مبهمة . بكاء وضحك . ثم موسيقى صاخبة وصراخات نشوة ، تتصعد الى قمتها وفجأة تنقطع .

تنار في المسرح رقعة فارغة من أي شيء باستثناء رجل وامرأة وخلفها جدار غرفة، الرجل يقعي ، واضعاً رأسه بين يديه مستنداً بها الى ركبتيه والمرأة تنحني عليه راكعة كأنما تهدهده ... صدره يعلو ويهبط بايقاع سريع ومختل ينشج بصوت مسموع .

الزوجة : (بحرقة) أنت تبكي أيها الرجل .؟ تبكي ؟؟

(يهز رأسه دون أن يرفعه) أنت .. تبكي ؟ كيف يحدث أن تنهار هكذا ، كيف ؟

ابو النصر : (دون أن يرفع رأسه) لقد قتلته ! كان يجب أن نحصل على مثل هذه النهاية

الزوجة : قتلته ؟ من ؟

ابو النصر : هو .. هو ..

المرأة : (مصعوقة نادبة) قتلته ؟ قتلته ؟؟ ويلي (تصرخ) آآه

ابو النصر : ابنك ذاك .. هذا الشيطان الغبي !! ابني .. منذ سنوات أحتمل أنا .. أنا .. (يرفع رأسه. ملامحه حادة وقوية رغم كهولته .. يزهـا

بعنف) هـــل تفهمين ؟ أنا .. أنا .. القتل .. القتل .. القتل
(تتشنج أصابعه وهو يصرخ) آآه !!

المرأة : (فجأة) أنت تكذب . لم تقتله ... أنت تكذب .. تكذب
(تنهض باندفاع) كذاب ! قل أيها الـ ... أيها القذر قـــل ...
(بهدوء) قل إنك تكذب .. قل ! (تلين لهجتها وتقترب منه)
بلى .. ألا يمكن أن يكون ذلك كذباً ؟

أبو النصر : (ذاهلاً) كيف ؟

الزوجة : رائحة الخمر تتصاعد منك أبداً .. إنها الآن أقوى منهـا في أي يوم مضى .. أنا أعرف أنك بدأت تصبح مجنوناً منذ سنين .. أعرف أنك فقدت شيئاً فشيئاً سيطرتك على هذا الجسد التافه . جسدك . وعلى هذه الرأس الفارغة رأسك ... وكنت تتخيل أن عليك أن تتخلص منه .. أعرف .. أعرف ...
ولكن ... أفلا .. أفلا يمكن أن يكون الأمر كذباً في كذب؟
(تهزه) قل لي .. قل لي .

ابو النصر : كذب ؟ كيف .. كيف كيف ؟ آآه (يسقط رأسه بين كفيه)

الزوجة : أعرف أنك كنت ترغب دائماً في قتله .. وغالباً ما كنت تهـذي بذلك في نومـك ! كنت أسمعك بأذني هاتين تقولها وأنت تشخر مخموراً وأنفاسك النتنة تملأ الغرفة .. كنت تتحـدث كمجرم أثقل بأسرار جرائمه .. ولكنني كنت مطمئنة إلى أنك لن تفعل .. ومع ذلك فهل يمكنني أن أصدق الآن أن جنونك لم يقـدك إلى مثل تلك الخسة ؟

قتل ابنك الذي ادعيت زمناً طويلا أنك تحبه ؟

آ آ آه (تبكي بصوت مرتفع .. يظل على وضعه لا يتحرك . تهزه وتسأله بلهجة ضارعة متوسلة) ألا يمكن أن يكون قد حدث ذلك في حلم .. ألا يمكن ؟ (لا يجيب)

قل أي شيء بحق الرب ، قل !!

أبو النصر : حلم ؟ ربما ... بل لعل ذلك لم يحدث مطلقاً ... ولكن ..

الزوجة : (بلهفة) ولكن ماذا ؟

أبو النصر : أظن أنه قد حدث ! أو .. أو على الأقل حدث مايشبهه !

الزوجة : كذاب .. كذاب !!

أبو النصر : (يبكي بصوت مرتفع)

لا أدري .. لا أدري ! ولكن هل تتذكرين ؟ ربما منذ زمن بعيد ... بعيد ... أو .. آه .. (يصرخ) لاأدري .. لا (يرتفع بكاؤه) انما .. اسمعي . اسمعي

(يظلم المسرح ثم ينار شيئاً فشيئاً . نور أصفر باهت .. تعود الموسيقى الصاخبة وضجة المدنية وينقطع كل ذلك فجأة)

المشهد الثاني

حانة السبعين

أبو النصر والرجال ١ و ٢ و ٣ و ٤ يجلسون على طاولة

الرجال ٥ و ٦ و ٧ و ٨ و ٩ يشربون كؤوسهم بأعين نصف مخمرة، واقفين قرب المشرب .ثمة رجال ونساء آخرون يخرجون أثناء المشهد دون مشاركة

ناهد ترقص رقصة شعائرية للدنس اللاصق بالمكان . إن رقصتها تعبر عن

مزيج من العنف والموت والشهوة والجريمة
موسيقى مبتذلة

ابو النصر : (تقترب منه) خذي جرعة .. خذي (يمد لها الكأس) أنا فدا عيون المها (تتناول الكأس وتتوقف الموسيقى) اشربي نخب نائب الدائرة الثانية ، النائب العظيم ، ممدوح بك (يغمز بعينيه نحو رجال المشرب ، وتضحك هي بتناغم شهوي متعمد)

رجل ١ : اشربي نخب حزب الأحرار أيضاً

(يرفع الرجال ١ و ٢ و ٣ و ٤ كؤوسهم بصخب ويجرعون . ترفع كأسها وتعيد ضحكتها الشهوانية دون أن تشرب)

أبو النصر : ناهد الحلوة .. لماذا لاتشربين ؟

(يتهامس الرجال قرب المشرب)

رجل ٢ : اشربي نخب الأحرار يا أجمل حورية (يرفع يدها بالكأس . تعيد ضحكتهاناظرة اليه فيتوقف)

أبو النصر : ولكن بحق الشيطان لماذ تقفين هكذا دون أن تشربي ؟؟

رجل ٣ : لعل حزب الأحرار لايعجبها (يغمز بعينيه هو الاخر نحو رجال المشرب)

رجل ٤ : وممدوح بك ؟

رجل ٢ : ممدوح بك وحزب الأحرار شيء واحد أيها الغبي .. إنها ستشرب نخب ممدوح بك لأنه في حزب الأحرار وستشرب نخب حزب الأحرار لأن ممدوح بك فيه

ابو النصر : (صارخاً بابتهاج) فيلسوف الحزب والشـــرب ... رائع !

(يقرعون كأسها مقهقين ، تضحك بدلال بينما يحيط أبو النصر خصرها بذراعه)

رجل ١ : عجباً .. أنت لا تريدينا !!

أبو النصر : ربما لأننا عنيفون قليلاً

ناهد : (تنفلت منه بغنج) معاذالله ! أنا أحب الرجال .. الرجال يعني ...
(تشير بيدها إشارة القوة) هه (تعيد الضحكة) ولكن ماذا سيقدم حزبكم لراقصة مثلي ؟

أبو النصر : حزبنا سيشجع التجارة .. وأيضاً سيشجع الصناعة وربما الزراعة ! من يدري ؟...
باختصار حزبنا سيشجع الاقتصاد (يشدد على الحروف الاخيرة) الاقتصاد .. هل تعرفين ماهو الاقتصاد ؟ (يتحرك الرجال على المشرب بعصبية وينظرون غاضبين)

ناهد : (تبتسم وتدير ظهرها كأنما ستنصرف) هه !

ابو النصر : (يحتضنها ويدير وجهها اليه ، ثم يتابع بلهجة تعليمية مصطنعة)
الاقتصاد يعني انتعاشاً في جيوب الرجال . . . مزيداً من الرواد الى حانة السبعين .. مزيداً من المعجبين بفاتنة العصر والأوان . سيولة نقدية هائلة تتدفق من الباب الى المشرب (تنفلت منه) وربما ..
(يشير بيده اشارة خبيثة)

ناهد : ياه .. رائع !!

ابو النصر : (يتجه الى الرجال ١و٢و٣و٤)
طبعاً حزبنا سيحرر الاقتصاد من تخلفه (يمد يده اليها يمسك بها وتدور حوله مداعبه)

الرجال : ليعش الاقتصاد الحر .. ليعش (يشربون النخب)

١و٢و٣و٤

(يتحرك الرجال عند المشرب بعصبية يتقدم رجله منهم خطوتين)

رجل٥ : تذكروا أنكم في حانة ولستم في اجتماع سياسي !

ابو النصر : (يتقدم منه) وماذا تريد أنت ؟!

الرجل٥ : لقد عكرتم سهرتنا .. إن أردتم الاستمرار فاخرجوا

ابو النصر : لمـــاذا لا تخرج أنت الى حانة اخرى ؟ اظنك لست بحاجة الى مجابهتنا ... هه ؟

(يتقدم نحوه)

رجل٣ : دعه يا أبا النصر !! لعله من مساكين حزب الشعب !

رجل٦ : أمسك لسانك الوسخ عن ذكر حزب الشعب

رجل٣ : سأمسكه حينما يطمر فضيحة سامر بك مـــع السائحة . هاهاهاي

(يقهقه جماعته ايضاً)

الرجل٥ : لقد طمرتها فضيحة ممدوح بك مع زوجة احد معاونيه ...هاه؟!!

(من خلف ستار المسرح يطل رأس ممدوح بك وبشير وزهدي وسوزي وندى . يهم الحارسان بشير وزهدي بالخروج فيردهما ممدوح بك ويهمس لهما بشيء فيتوقفان)

ناهد : (تقف بين المجموعتين) كلا أيها الرجال .. توقفوا .لن نسمح بمثل هذا هنا .. إذا اردتم الشجار فابحثوا عن حانة اخرى . سنكمل الآن سهرتنا (تستدير) .

ابو النصر : لا .. لا .. ليس قبل ان ألقنهم درساً عن حزب الاحرار .

الرجل ٥ : أنتم تسرقون شعاراتنا بدناءة .

الرجل ٣ : وانتم تسيئون الأدب في مجيئكم الى حانتنا الاستفزاز .

ناهد : أستغرب كيف تدعون أن الحزبين سيتعاونان بينما تتشاتمون هنا بألفاظ قاسية .

الرجل ٧ : لن نتعاون بعد الآن ! لقد رشحوا بمدوحهم هذا في الدائرة الثانية مقابل سامر بك ، خلافاً للاتفاق .. لم يعد هناك مجال للاتفاق أصلاً !

ابو النصر : انتم الذين خالفتم .. أنتم لاذمة لكم !

الرجل ٥ : بل انتم الثعالب الدجالون ؟

ابو النصر : كلاب (يندفع نحوهم ويندفع الآخرون .. فجأة يدخل ممدوح بك ويصرخ بحزم) .

ممدوح بك : أبا النصر !! (يتوقف الجميع .يشير لجماعته بالانسحاب فينسحبون) (لجماعة سامر بك) حسناً أيهـــا الرجال ، انني أقدر شجاعتكم (يبتسم ويمد لهم يده فيديرون رؤسهم معرضين) أرجو ألا تجبنوا عن مصافحتي (تزداد ابتسامته اتساعاً)

الرجل ٥ : نحن لسنا جبناء !

ممدوح بك : حسناً .. هل تخشون أن يوبخكم سامر بك ؟

الرجل ٥ : نحن لانخشى شيئاً يامدوح بك .. هه ! (يصافحه ويصافحه الآخرون)

ممدوح بك : سنشرب كأساً على حسابي ! لقد اصبحنا اصدقاء !

الرجل ٧ : لا لسنا أصدقاء !

ممدوح بك : لماذا؟ انني لا أريد أصواتكم، ثم .. أنا احترمكم وأقدر رجولتكم .. إن شربكم هذا الكأس دليل على قوتكم ليس غير ..

الرجل ٥ : حسناً .. اذا كان الأمر كذلك فسنشرب !

(يملأ كؤوسهم من زجاجة جديدة .. يرفع كأسه)

ممدوح بك : نخب صديقي سامر بك !

الرجال : نخب الزعيم سامر بك (تعلو ضجتهم)

ممدوح بك : أتخيل أن رجالاً بمثل اخلاصكم يستحقون كل مايطلبونه .. انني في الواقع احسد صديقي سامر بك عليكم .

الرجل ٧ : ان سامر بك لايقصّر !!

ممدوح بك : أعرف .. أعرف .. ولكن ماذا تعتقدون ؟ هل سيفوز في هذه الانتخابات ضدي ؟

الرجل ٥ : نحن نعرف أنه لن يفوز ولكن الكرامة شيء عزيز .. عزيز جداً يا ممدوح بك !!

ممدوح بك : لا بد أنه يدفع لمخلصين أمثالكم بسخاء

الرجال : قلنا إنه لا يقصر

ممدوح بك : الحقيقة أنني أحب سامر بك .. لعل بعضكم يعرف أن هناك قرابة نسائية بيننا .. ومع ذلك فلم أستطع أن أرد الافلاس الوشيك عنه (يتظاهر بالحزن)

الرجل ٥ : إن سامر بك ما زال بخير

ممدوح بك : صحيح ولكنه لن يفلح في الفوز ضدي !

الرجال : جائز

ممدوح بك : (متظاهراً بالتفكير)

أتساءل بيني وبين نفسي لماذا لم أظفر برجال مخلصين أمثالكم ... الحقيقة .. أنني أتمنى لو سبقت سامر بك الى صداقتكم .. إنك في الواقع لا تعرف متى تظفر بالرجل الشريف ، ونادراً ما تجده (لحظة) أتعرفون ؟ (يتطلعون اليه) إنني أتساءل أيضاً ماذا لو

أصبحتم من أتباعي..إن بإمكاني أن أضاعف الدفع لكم...ثم...
هناك كثير من المكاسب التي أستطيع تقديمها لكم غداً.. وأكيد
أنكم بحاجة لكل ذلك ! أنتم تلاحظون وضع العمل في البلد...
ومن المناسب أن تؤمنوا أنفسكم !!

الرجال : ولكن ... (يتبادلون النظرات)

ممدوح بك : أوه .. لا .. لا ... لاداعي للتفكير .. إنها مجرد رغبة لدي ،
ولم أكن أريد مفاتحتكم بها !! (فترة صمت يتبادلون خلالها النظرات)

الرجل ٥ : إننا لا نستطيع أن نضمن ما تقوله .

ممدوح بك : (يضحك) إن شرفي وسمعتي أكبر من هذه الأمور البسيطة ..
أنا أعدكم بشرفي !!

الرجل ٥ : مارأيكم ياشباب ؟
(تدور همهمة ثم لاتلبث أن تتلاشى)
أعتقد أننا موافقون !!

ممدوح بك : (يظهر الفرح) ياللروعة ! لنشرب نخب صداقتنا إذن .
(يملأ كؤوسهم) أقسموا بشرفكم على صدق الولاء لي ! إنني
أثق بكلماتكم !!

الرجال : (يرفعون كؤوسهم) نقسم بشرفنا !!

الرجل ٥ : نخب ممدوح بك (يشربون)

ممدوح بك : حسناً ...سنلتقي في مكتبي غداً لإجراء بعض الأوليات.. هاه ؟!

الرجال : حسناً... إلى اللقاء !!

ممدوح بك : إلى اللقاء (يشيعهم إلى الباب ثم ينفجر مقهقها)

سلامات سامر بك !!

سلامات سامر بك (يتجه إلى المشرب ويتناول كأسه)

أبو النصر .. ناهد .. بشير .. زهدي .. سوزي .. ندى

أين أنتم ؟ (يدخل الجميع ضاحكين)

ابو النصر : عبقري ! ستكون رئيس الوزارة القادمة إن شاء الله !!

ممدوح بك : أنت متفائل جداً يا أبا النصر !! (يلتفون كؤوسهم مستندين إلى المشرب) .

ناهد : بل أنت متواضع جداً يا ممدوح بك (تبتسم له)

ممدوح بك : دعيني أهمس لك شيئاً يا ناهد .. (يقترب منها ويقبلها ضاحكاً) رائعة !!

سوزي : لعل البك لم ينس الـ ...

ممدوح بك : أوه .. وأنتما أيضاً ! ! (يحتويها بذراعيه) لم أنس شيئاً أيتها الصغيرتان (يداعب ذراعيها)

بشير .. خذ ندى واذهب إلى حانة القرصان حيث يسكر أتباع سامر بك .. ستجد بانتظارك بعض رجالنا .. أريد مشاجرة ممتازة لتعكير الجو (لحظة) لا بد من المعاملة بالمثل ... (يضحك)

بشير : مشاجرة ؟

ممدوح بك : نعم .. نعم !! ندى زوجتك ، وستغازل أحدهم وتأخذك أنت الغيرة بعد أن تشرب كأساً .. أحدهم سيترك رسالة تهديد لصديقنا سامر بك ... تعكير مزاج لا أكثر .. الرجل لا خطر له !!

بشير : حسناً !!

ممدوح بك : وزهدي وسوزي سيذهبان لحضور اجتماع العمال العام .. في مكتب جبهة العمال الثورية .. أريد تقريراً مفصلاً .. واضح ؟

زهدي : واضح !!

(يخرجون)

ممدوح بك : أبو النصر عجوزنا المغامر ... (يربت على كتفه)

ابو النصر : لست عجوزاً إنني في السابعة والأربعين .. أوج قوتي

ممدوح بك : (ضاحكا) ستقدر ناهد ذلك (يغمز غمزة خبيثة)

وستبلغك ما ارتأت قيادة الحزب تكليفك به ...

لقد كلفتها بذلك لأنني مستعجل الآن ... (يضحك) وستهيء لك جواً يجعلك أكثر استعداداً (يقهقهون) . سأخرج الآن فأنا مشغول بأمر موقفنا من الحرب في السويس .. ليلة موفقة يا ناهد ..

ناهد : ستكون فرصة حقيقية لاختبار صدق ادعائه بالشباب !

ممدوح بك : حظاً سعيداً يا أبا النصر (يخرج ملوحاً)

ناهد : هيا إلى بيتي !! .. أظنك مستعداً لتطبيق تعليمات زعيم الحزب

(تضحك متخابثة)

أبو النصر : أوه ... ثور لا يتعب !! ولكن ليس كل الليل !!

ناهد : بعضه !

أبو النصر : هيا

(يخرجان)

المشهد الثالث

غطيط رجل نائم ، فراغ أصفر يملأ المسرح كأنه صحراء ، الألوان تتقلب: أزرق .. وردي .. أخضر ثم أصفر .

في أحد الطرفين ناهد بثياب قصيرة تلوب بحركات شهوانية كأفعى .. ضحكتها موحشة تملأ المسرح .

في الطرف الثاني يركع ابو النصر ضارعاً ..

يستمر الغطيط خلال المشهد .. الحوار يرافقه صدى

أبو النصر : ناهد متى يرتوي الجسد متى ؟

ناهد : (تتوقف كتمثال مادة يدها بحركة اتهام) حينما تبدأ لعبة القتل

أبو النصر : لا أفهم .. لا أفهم !!

ناهد : جسدك يتسرب في دمي !! وخلال الأسابيع الطوال أتعودك، تصبح شيئاً مألوفاً ، وتفقد طعمك كالخمرة الفاسدة .. أنت شيء قديم... (تجري خطوات نحوه) ومع ذلك .. أحبك .. أحبك !!

أبو النصر : لن يرتوي جسدي !! وفي الليالي الغائـــة .. الليالي ... آه (يستند بيديه على الارض ويطرق) ناهد .. لا أعرف ماذا أقول !

ناهد : (تتقدم ببطء) أنت مخمور ومكلف بالقتل .. لعبة انزلاقك بدأت منذ منحدرات الأيام الأولى .. هل تذكر ؟ الأيام الفارغـة .. الفارغة فجأة تنزل .. تنزل .. ودرج طويل .. طويل .. طويل (صدى) وعلى الدرجات رجل لماع يأمرك بالقتل . هل تذكر؟؟ أنت لاتطلب شيئاً في آخر السلم ، ولعبة انزلاقك ... هاه ؟

أبو النصر : جسدي ! أنا !! كيف لا أرتوي ؟

ناهد : أنت لا تتعظ ! رجل جبان (حركة اتهام) مغرور .. تقدم .. هيا .. هه (يتحرك) هكذا التقينا ! أغمض عينيك .. أتدري عمّ تبحث ؟

أتدري ؟؟ أتدري ؟؟ (يغمض عينيه ...طنين)

أبو النصر : (مغمضاً) أبحث عنك ! عن ممدوح بك (يصرخ) ممدوح.. ممدوح (يتقدم كالأعمى)

ناهد : لا !!. ينبغي أن تعرف عما تبحث !!

أبو النصر : عن الموت ! عن الموت !! برودة صغيرة بعد جسدك الدافىء .. عذاب الوجه الثاني .. ثم .. ثم أعود (صدى)

(يتلاقيان يدور أحدهما حول الآخر مايزال هو مغمضاً .. يشتد الدوران شيئاً فشيئاً)

ناهد : سأمنحك اللعبة مرة أخرى ! توسل الى موتك أن يأتي !

أبو النصر : (يعانقها) آه ... تحت رغبتي فيك ، رغبة أخرى في الحصول على طعم الخمرة الفاسدة .. الى الأبد !! هيا !!

(يمسك بها ، تسقط الظلمة .. يسمع صوت تقلب النائم ثم يعود الغطيط فينتظم ، تعود الصحراء نفسها بلون أزرق . ناهد وأبو النصر يقتعدان الأرض متقابلين في أعياء)

ناهد : هل ستفعل ؟

أبو النصر : القتل ؟؟

ناهد : (تصرخ) أجل القتل القتل .. القتل (يهدأ صوتها) .. إن صوتك يخرج من قبر ! بعد خمسة أيام يخرج من السجن في ساعة متأخرة وفي عطفة ما . . زاوية مهيأة لك . . . تضرب !! يدك ماهرة بقذف السكين إلى الصدر . . دون ضجة سينتهي . . وإن لم ينته فستطلق رصاصة .. اثنتين .. خمسة حتى ترى سقوطه .. وبعدها عفونة البيض الفاسد في فمك . . .

ابو النصر : الريح من كل اتجاه !! ينهض راكضاً نحو طرف المسرح وهو يصرخ) الريح الريح .. أين قضيتي أنا ؟ (يسقط)

ناهد : (تجري نحوه وتنحني فوقه) ماذا ستفعل بطعم البيض الفاسد

ابو النصر : أيتها المرأة إنك تقززينني . . . ولكن . . (يجهش في البكاء) كيف أخونه كيف ؟ ممدوح بك .. زعيمي .. كيف أرفض إرادته ؟ (يظهر ممدوح بك فجأة من صدر المسرح رافعاً اصبعه ثابتاً في خطوه المتكلف)

ممدوح بك : آمرك بالقتل ! ضربة سكين .. رصاصة .. اثنتان .. ثلاثة .. ثم الحب !!

ناهد : (تمسك برأس أبي النصر الذي يدفنه في الأرض وتصرخ بممدوح) لا . . لا !! (يختفي ممدوح متراجعاً بطريقة آلية)

ابو النصر : (يجلس) هل أخونه ؟

ناهد : وماذا فيها ؟ وزوجتك ألست تخونها ؟

ابو النصر : أخونها معك !

ناهد : وأيضاً .. مع هذا الشبق إلى طعم البيض الفاسد .. ومع انهيارك الدائم على درجات السلم الطويل ؟.. فلماذا لاتخونه هو ؟

ابو النصر : وأنت ؟ هل تخونينه ؟

ناهد : أخونه ؟! إنه كالغراب لايرى إلا على جثة .. نعم أخونه..

ابو النصر : ولكنه يدفع !!

ناهد : أخونه مع من يدفع أكثر .. (لحظة) أنتَ بلا قضية .. خذ منه دون أن تعطي !

ابو النصر : وأنت ؟

ناهد : آخذ من حيث يكون ذلك ممكناً .

ابو النصر : آه .. طعم البيض الفاسد .

(يعود ممدوح بنفس الصورة السابقة)

ممدوح بك : آمرك بالقتل أيها الرجل .. رصاصة .. اثنتان .. خمسة ثم الموت . سيخرج بعد خمسة أيام .. إنه خطر بما فيه الكفاية . (يتراجع وهو يكرر) رصاصة .. اثنتان .. خمسة ثم الموت .. رصاصة .. اثنتان ..

(تقهقه ناهد وتجري على المسرح دون هدف)

ابو النصر : (ينقلب) آه ... طعم البيض الفاسد !!

(تسقط الظلمة لحظات يسمع صوت تقلب النائم ثم انتظام غطيطه .. تعود الصحراء بلون أصفر ليس هناك زيادة إلا حاجز شبكي من الحديد كحواجز السجون مغروس في منتصف المسرح .. أبو النصر يقف خلفه كسجين ينزه دون فائدة .. زوجته تمشي باتجاه اليمين .. ناهد باتجاه اليسار تديران ظهريهما له) .

ابو النصر : ناهد . ناهد .. انني سجين هنا .. ألا ترين ؟

ناهد : (ضاحكة ضحكة موحشة ذات صدى) لافائدة منك ! أعطيتك الخطة ! ونصحتك ألا تفعل ! ! طعم البيض الفاسد . . ألم أقل انك بلا قضية .

ابو النصر : (لزوجته) أم عادل .. أم عادل .. أنا سجين هنا .. سجين !!

الزوجة : (دون أن تلتفت) يجب أن تعود الى الخلف .. تراجع .. تراجع ثم اسلك طريقاً آخر .. لاتمشي الى أمام !!

ابو النصر : لا أقدر .. لا أقدر !!

الزوجة : حسناً .. بعد خمسة أيام يخرج زعيم جبهة العمال الثورية من السجن

ابو النصر : آه .. آه !!

المشهد الرابع

(يسقط الظلام ينتهي الغطيط ويسمع صوت غوص النائم .
ينـــار المسرح كما في المشهد الأول ، ليس هناك من زيادة الا صورة كبيرة مؤطرة لممدوح بك معلقة على الجدار الذي في صدر الغرفة.. ابو النصر يفرك عينيه مستيقظاً .. زوجته تعقد يديها على صدرهـــا بعيداً ومقابلة له)

الزوجة : إنها الثانية عشرة ظهراً .. ولن يلبث عادل أن يعود . . وأنت ماتزال نائماً

ابو النصر: (يتثاءب ويتمطى) آه !!

الزوجة : تعود في الواحدة صباحاً وتنام حتى الظهر وفوق ذلك توقظ كل من في البيت ، لتدق مسماراً تعلق عليه صورة هذا الرجل

ابو النصر : ألديك ما تطلبينه بعد هذه المحاضرة ؟

الزوجة : (تتقدم نحوه) اسمع ... لقد ملات من كثرة ما انتظرتك في الليالي الطويلة الموحشة ، كنت أعرف أنك تخونني حيث يتيسر لك ذلك . طيلة عشرين عاماً .. وأنا أحتملك وأجاهد للحفاظ على هذا البيت .. أتفهم ما أقوله ؟

ابو النصر : (بحزم) عجلي بإفراغ كل ما لديك !!

الزوجة : كنت أظن أنك ستخجل من نفسك ومن ولدك ذات يوم! ولكن دون فائدة !

أصبحت سهراتك تطول أكثر ، ورائحة الخمر في جسدك تزداد عفونة .. ومع ذلك لم أستسلم . ظللت أناضل من أجل الاحتفاظ بك ! أتذكر كم مرة التقطتك من أمكنة مشبوهة في الصباحات المبكرة ؟ وكم مرة انهرت على قدمي تطلب مغفرتي باكيـــاً كطفل ؟ كنت أمسح على رأسك آملة أن تصبح ذات يوم أكثر هدوء .... آه ... ! !

ابو النصر : لاتتوقفي ! قولي ماتريدين هيا !

الزوجة : إنني أريدك أنت .. لا أريد غيرك أنت (تقترب منه وتضع رأسها على كتفيه) لا أريد شيئاً غيرك أنت .. أتوسل اليك ان تعود الى صوابك !

ابو النصر : (يدفع رأسها متضجراً) لا ...

الزوجة : أيها الحجر ! أنت .. أنت . إنني أكرهك الان حتى الموت

ابو النصر : افعلي ماتريدين .. ليس لهذه الحياة أي طعم عندي

الزوجة : ولكنني أعيش ، أنا ! ومازلت شابة . . إن لي عليك حقوقاً أريدها

ابو النصر : إنني أعطيك ما أستطيع !

الزوجة : أنت تكذب .. تكذب . . تكذب ! (يخرج . . تنهار باكية .

يدخل عادل .. شاب في التاسعة عشرة)

عادل : أمي (يرمي كتبه ويندفع اليها) أوه .. ماذا بك ؟!

الزوجة : لا شيء .. لاشيء (يزداد بكاؤها) لا .. شيء !!

عادل : (يتركها)حسناً .. إنه هو .. هو .. جحيمي المر..أعرف تماماً كل ما حصل (ينتبه الى صورة ممدوح بك . يقذفها غاضباً بكتاب فتسقط ويتناثر الزجاج.يدوسها بقدمه) تفوه !!

(يدخل الأب كما لو انه رأى ذلك)

ابو النصر : لماذا تفعل هذا أيها اللعين ؟

عادل : (يتراجع بغتة) لا أريد صورته في بيتنا

ابو النصر : انه بيتي أنا أيها المغفل ! بيتي ... وما أقره فيه لا يملك رده أحد! أفهمت ؟

عادل : انني لن أسمح له بتسميم حياتنا !

ابو النصر : تسمح له ؟ ومن أنت أولاً ؟ عضو في جماعة الطلبة . . هـــاه ؟ تريدون ان تغيروا العالم أليس كذلك أيها الاطفال ؟

عادل : لا أريد أن تتسمم الحياة في هذا البيت اكثر .. انني اريد فقط ألا تعذب هذه (يشير الى امه) .لن أدخل في مناقشات سياسية عقيمة معك ! !

ابو النصر : بعد خمسة أيام سيخرج زعيم الجبهة الثورية التي تساندونها ...سنرى ماذا سيحقق المراهقون ؟ !

عادل : أبي .. لن أسمح لك بتحدي منظمتنا

ابو النصر : ولكنك دست الآن صورة زعيمي بقدمك أيها الكلب !!زعيمي هذا الذي مازلت انت أيها المناضل الكبير تعيش من أفضاله !

عادل : إذن سأترك هذا البيت الذي أعيش فيه من فضلات أعدائي .

ابو النصر : بل اشكره أيها الجاحد ! اشكره !!

عادل : إنني لا أريد أن أحدد لك طريق حياتك ولكنني لا أسمح أن ترسم لي طريق حياتي كما تهوى .. أرجوك .. أرجوك !!

ابو النصر : عصر ملعون .. تفوه ! عصر يصبح فيه الأب مثل المنشفة الوسخة في البيت .. تفوه ! شباب متعلم قال ! شباب مثقف قال !! بل شباب جاحد ملحد .. تفوه !!

عادل : وجه حديثك إليّ أنا ابنك .. ودع غيري ! لا أطلب منك إلا إنصاف هذه المسكينة فقط .

ابو النصر : عليك اللعنة ! تدوس صورة أفضل زعيم في المدينة بقدمك ثم تلبس جلد الخروف البريء .. تفوه عليك وعلى المنظمة التي تضم أمثالك !!

عادل : (غاضباً) أبي .. احتملت بما فيه الكفاية .. إن منظمتي أفضل من أحراركم .. احراركم الذين يحكمون البلد الآن .. إن مصر تتعرض منذ أسبوع لغزو فرنسي انكليزي .. اسرائيلي فماذا اتخذوا من مواقف ؟ هل تستطيع أن تجيبني ؟ هاهي اسرائيل تتوسع .. وأنتم وجماعة الشعب تلهون الناس بمهازلكم الانتخابية المزيفة .. فماذا فعلتم للشعب أكثر من أنكم وضعتم زعيم جبهة العمال الثورية في السجن بكذبة دنيئة ؟! يالعار !!

ابو النصر : كل خدمتي لك ذهبت هباءً .. كنت آمل أن تحب ما أحب وتكره ما أكره .. كنت آمل أن تكون عوناً لي في حياتي ..

ولكن . من كان يستطيع أن يحسب أن هذا الجيل الملعون ، سيكون عاقاً إلى هذا الحد ؟ جاحداً إلى هذا الحد ؟

آه .. لقد احتملت بما فيه الكفاية !!

اخرج من بيتي اخرج .. هيا .. هيا (يدفعه)

عادل : حسناً .. سأخرج وان ترى بعدها وجهي أبداً (يخرج)

الأم : عادل .. لا .. لا .. عادل (تصرخ راكضة خلفه) عادل حبيبي .. لا .. لا .. وأنا .. وأنا .. وأنا .. آه !

آآآه (تبكي في الخارج)

أيها المجنون الذي سمم حياتي .. أيـــا المجنون .. أنت

(تدخل متهمة أبا النصر)

ابو النصر : اللعنة على هذا البيت .. الجحيم .. الجحيم .. تفوه !!

(يندفع خارجاً)

الفصل الثاني

المشهد الأول

المنظر مزدوج ، ثمة رقعتان من الضوء على يمين ويسار المسرح . في الأولى مكتب فخم عليه جهاز للهاتف ... لوحة زيتية على الجدار الخلفي ، يجلس ممدوح بك وراء المكتب ويرد على الهاتف . أمامه زهدي وسوزي .في الرقعة الثانية المشرب في حانة السبعين . كؤوس وزجاجات خمر ، ليس هناك أحد ... فيا بعد يدخل أبو النصر .

ممدوح بك : (على الهاتف) بشير في السجن ؟ ها ها ها (يضحك) هـــل

أخرجته ؟. حسناً أرسله مع ندى فوراً ... أخبار خطيرة ؟
طيب .. ليس على الهاتف .. أرسلها .. أرسلها أنا بالانتظار في مكتبي .. مع السلامة !

(يتمشى بعصبية) أوف .. يالنهار الملعون !

(لزهدي) كان اجتماع العمال عاصفاً إذن .. هه ؟

ماذا يظن هؤلاء الأغبياء ؟ تظاهرات ضد المعتدين .. هل تظن هذا يسكتهم ؟

زهدي : لا اعتقد أن أحداً يستطيع منعهم .. الوضع دقيق كما أرى!

سوزي : لا أدري ما إذا كانوا سيقومون بأعمال أخرى أكثر احراجاً لحزب الاحرار .

ممدوح بك : أنا أعرف أن هناك ضغطاً من الشارع من أجل اعلان موقف ضد بريطانيا وفرنسا .

الحزب يشارك بأكثر من ثلث الحكومة وهناك مصالح متعددة لنا .. ومعقدة مع شركات من البلدين .

قد يحرجوننا !!

سوزي : ربما ذهبوا أبعد من ذلك !

ممدوح بك : لديك شيئاً ... إنني أخمن !! طيب فيما بعد (لزهدي) هل تستطيع أن تعيد بعض العبارات التي ترددت ؟

زهدي : انهم يطالبون باخراج زعيمهم من السجن !ويهيئون الجو لذلك.

الذين حضروا الاجتماع كانوا متفعلين بصورة حادة ...

أحد الخطباء قال : إن الاستعماريين يهاجمون مصر الآن وإن

أتباعهم هنا عملوا على اعتقال رئيس الجبهة ..

(صمت يطرق ممدوح بك مفكراً في الرقعة الثانية يدخل أبو النصر).

ابو النصر : (صارخاً) أين أنتم يا ... من تسقون ؟... (النفسة) ربما كانوا ينظفون في الداخل ... (يشير بيده إشارة لا مبالاة) خدم عاقون مثل عادل تماماً ... آه .. أية علاقات ملعونة في هذا العصر الملعون ؟!!

(يبحث عن كأس نظيف يملؤه خمراً .. يشرب)

ممدوح بك : إذن هم يربطون فيما بين الاثنين ؟

زهدي : قالوا أيضاً إن هذه الحكومة ان تقف ضد أسيادها ... إن هناك مصالح اقتصادية تلجمها وتشلها ...

ابو النصر : اللعين ... يعيش من كتفه هو وابوه ثم ... قال ثوري قال

(هو يتحدث عن عادل)

ممدوح بك : لم يتركوا وتراً إلا عزفوا عليه إذن ؟

ابو النصر : أمور تجعلك تنفجر ! مكانك الهادىء تظنه مملكتك الصغيرة المستقرة .. تحسب أنك قادر على أن تجد الراحة فيه ثم ... تفوه ! (يشرب)

زهدي : إن تحركهم قد يكون اسرع مما نتوقع !

ممدوح بك : سأجمه الليلة ! نبهني الى نقطة مهمة ... ان يسود النظام . وستضمن مؤسسات الأمن ذلك .

زهدي : في هذه الظروف لا أرى من الحكمة ذلك ! أعتقد أن من المصلحة ألا تطوروا الغضب العام في الشارع !!

ممدوح بك : ماذا نفعل إذن ؟ قل لي .. هل نسمح لهم بمحاكمتنا واعدامنا من أجل سخافاتهم ونحن نبتسم ؟.. لقد أصدرنا بيانات حماسية .. وهم يريدون أن نقاطع فرنسا وانكلترا مقاطعة كاملة .. فهل نعرض مصالحنا للخطر من أجل ارضاء أهوائهم ؟؟

ابو النصر : عالم مقلوب ! (يشرب) فجأة نفقد كل شيء .. آه !!

زهدي : سعادة البيك . أرجو أن تعتبروا ما سأقوله الآن صادراً عن نية حسنة .

ممدوح بك : قل ! إنني أثق بك !!

زهدي : إن الوضع العام في الشارع ليس لصالح الحزب في هـــذه الأيام الصعبة . غزو .. وطن .. جماهير .. عواطف وحماسات ..

ممدوح بك : كفى .. كفى مقدمات ! ماذا تريد أن تقول !

زهدي : أقول إن تقديم بعض التنازلات المؤقتة أمر ضروري ! نحن في ظرف انتخابات ولا بد من شراء العواطف .

ممدوح بك : فعلاً ؟!

زهدي : إن الحكومة ستخرج زعيم الجبهة بعد خمسة أيام وأنتم هنا تستطيعون أن تظهروا بمظهر الكريم المهتم بقضايا العمال والفقراء .. بل وبمظهر من لم يرض عن إدخال الرجل السجن . أطلقوا سراحه اليوم .. واصدروا بياناً عن الأوضاع العامة وعن اجراءات ستقومون بها .. مجرد بيان آخر !

ممدوح بك : (مفكراً) حسناً .. (كمن يتذكر شيئاً) ولكن .. هاه .. أحضر لنفسك فنجان قهوة وابق هنا فربما احتجت اليك (يخرج زهدي)

أبو النصر : (يشرب) سمموا حيـــاتي (يبدو كأنما قد سكر) جعلوه يخرج على إرادتي !

عادل الذي كان يخجل من النظر إليّ يرفع صوته في وجهي.. عادل؟ اللعنة عليهم .. سأنتقم .. سأنتقم (يضرب كأسه بالأرض) لا بد من القتل .. القتل .. القتل (يسقط رأسه على المشرب وتسقط الظلمة بينما يستمر همسه) القتل .. القتل !!

ممدوح بك : (لسوزي)

هه ! ومـاذا لدى حلوتنا ؟.. (يداعب وجهها) فهمت أن لديك شيئاً غير عادي .. (يضحك) كنتِ قبل لحظات تبدين بهيئة عجوز رأت معجزة !!

سوزي : الموضوع خطير حقاً !! (صمت)

ممدوح بك : حسناً إنني أستمع

سوزي : العمال سينسفون مكاناً ما ، توجد فيه مصالح فرنسية أو انكليزية.

ممدوح بك : (مفاجأ) ماذا ؟

سوزي : أحد قادة العمال الموثوقين أخبرني .. هو صديقي منذ زمن.. وقد اختاروه للعملية مع ثلاثة آخرين .. كنت قد رأيته وحيداً حين دخلت ،وبقينا معاً طيلة الاجتماع..تحدث الخطباء وأثاروا الحماسة، ولكنه كان ساهماً ..وفجأة خطر لي أنه ربما كان لديه شيء .. فقلت له وما فائدة الكلام ؟ لماذا لا نبادر الى العمل ؟قد تثير حماستنا هذه الخطابات ولكنها لا تغـــير الواقع ! عند ذلك همس لي قائلاً : الامكانيات الآن ضعيفة ،ومع ذلك فسنقوم بعمل كبير .. بيني

وبينك سوف تنسف مصلحة استعمارية كبرى في هذا البلد !!

ممدوح بك : أية مصلحة ؟

سوزي : هذا ما لم أعرفه !!

ممدوح بك : وكيف تركته دون أن تعرفي ؟ لماذا لم تذهبي معه ؟ لماذا ؟

سوزي : لا فائدة . إنه هو نفسه لا يعرف، فالخطة والتفصيلات لدى القيادة العليا وهي لا تعطيها إلا قبيل العملية !

ممدوح بك : تفوه على هذا الحظ العاثر (لحظة). موضوع خطير فعلاً . الحبثاء ! أية كوارث يحملونها لهذا البلد ؟! انهم يريدون إحراجنا وضرب مصالحنا ... (لحظة) يجب وضع حد لهـــذا فوراً ! ألم تعرفي شيئاً آخر ؟

سوزي : لا شيء آخر ! (تهز رأسها نفياً)

ممدوح بك : حسناً ستذهبين إليه اليوم ! هل هو متزوج ؟

سوزي : لا !!

ممدوح بك : تبيتين عنده إذن ! عليك أن تعرفي كل شيء .. كل شيء بلا استثناء .. هه ؟

سوزي : لا جدوى .. إن العملية ستتم الليلة ! ولهذا لن أستطيع العثور عليه . سينفذون ما يريدون اليوم، فغدا موعد مظاهرات الاحتجاج! إن الجبهة تريد مفاجأة الناس بذلك لتدفعهم في الطريق الذي تريده لهم ... هكذا قال لي !!

ممدوح بك : (أسقط في يده) هذه الأمور تتعقد بشكل لا يطاق .. لا يطاق ... لا يطاق .. تفوه ! لا بد أن أتصل بأعضاء المكتب الأعلى

للحزب لعقد اجتماع فوري نبحث فيه الأمر (يدير قرص الهاتف ويصرخ .) ألو .. ألو .. (يسقط الظلام على المسرح خلال ذلك)

المشهد الثاني

يضاء القسم اليساري من المسرح

أبو النصر يلملم نفسه متثاقلاً يصب الخمرة من جديد . يستند بجانب جسده المهتز الى المشرب ، يحدق مذهولاً في طرف الحانة الآخر، تتوالى أضواء ملونة وسريعة على المشهد ثم يستقر الضوء الأصفر الباهت . يقبل عادل ويتوقف عند طرف رقعة الضوء .

عادل : أنت .. أنت .. إنني أتهمك ! (بمرارة) أنت تقتلني ... دائماً .. دائماً . . .دائماً (ينشج)

ابو النصر : عـادل ! (يجري خطوتين نحوه. يتراجع عادل الى الظلمة ومن طرف آخر تقبل الزوجة .تتوقف أيضاً عند طرف الضوء)

الزوجة : وجهك مصفر !أين ذلك العنفوان الذي مات .. أين جمال أيام الصبا ورونق الأيام السعيدة . أين ؟؟

لماذا تحمل هذا القـــبر على كتفيك ؟ لماذا ؟ (يتحسس كتفيه)

وجهك مصفر ! عنفوانك تبيعه بقدح من الخمر ! أعرف !! ثم تقتـــل ، نفسك أولاً ثم أنا .. أنا التي احتملتك عمراً ...

ثم عادل .. من أجل أي شيء ؟

قـبرك الذي على كتفيك ... موتك الذي رسموه لك .. قل .. قل !!

ابو النصر : (يصرخ) آه .. آه .. اتركوني !!

عادل : (يعود من الظلمة) ماذا جنيتَ لي ؟ هل تسمح أن أحاسبك ؟

ابو النصر : أيها اللص ! كبرت دون ان ادري .. نسفت مملكتي .. أنت !! بدأت أصبح غباراً أمامك منذ أن بدأت تفهم شيئاً .. حملتك الي كل البيوت الكبيرة ، وكل الشيوخ العارفين .

عادل : (يقاطعه) قتلتني !!

الزوجة : قتلتني !! (ترده كأنما صوتها صدى لصوت عادل)

ابو النصر : (يقلب نظره فيها ويكمل) ظننت أنك ستهتدي .. كنت يومها قوياً عزيزاً وكان العالم مستقراً .. مستقراً مثل المـــاء في بحيرة صغيرة .. كنت أسبح وأريدك أن تتبعني .. (لحظة) فجأة .. أعلنت أن لك شاطئاً آخر .. وأرغمتك على أن تتبعني .

عادل : (يشير بحركة اتهام عنيفة) قتلتني .

الزوجة : قتلتني !!

ابو النصر : (يقلب نظره فيها ويكمل) كنت ما تزال صغيراً .. ولكن هذا لم يمنعني من التلاشي امامك أنت .. بدأت أفقد اعتباري لنفسي .. كنت تكبر وترفضني .. تكبر وترفضني ! أنا .. افضل رجل في البلد .. أتلاشى أمامك أنت ؟ وترفض عالمي .. أنت .. أنت ؟ آه !!

عادل : كنت تريد أن تأخذ حياتي وفقاً لأهوائك .. ودون أي اعتبار لي .عالمي أنا لم يكن مستقراً مثل بحيرة !! هناك شيء لابد من تحطيمه .

الزوجة : عادل ! لا !! (تندفع نحوه) أنت تندفع الى الموت ! لا ..

ابو النصر : دلالك أفسده ! منعتني أن أمارس حياتي الأولى ، في بيتي .. كيلا

يغضب !! أردت ألا أدعو أصدقائي الى بيتي .. كي لا يغضب !!
جعلتني أكره بيتي .. أنت .. أنت !! آه !

الزوجة : هراء !! اعتبارك لنفسك وتفضيلها .. فاق كل شيء !!
كانت اللذات تشدك وكنت تنحرف .. أردت له أن يوازن خطاه
على خطاك .. (لحظة)
كان العالم يتسع وكنت تحصره في شق ! أردت له أن يتنفس من
منخريك وأن يبصر بعينيك .. نسيت كل شيء ما عدا نفسك !
أناني .. أناني !! (تمشي صوبه)
ماذا تركت لي غيره لأتشبث به ، ماذا ؟ (تنخرط في بكاء مر)

عادل : (يندفع نحوها) أمي .. أمي .. حبيبتي ! لا .

ابو النصر : أجل .. أجل .. (يصرخ) أنتما .. أنتما .. لابد من القتل ..
القتل .. القتل ..

عادل والأم : أنت تنحدر .. اذهب وحدك .. وحدك ! (يحتضنها ويغيبان
في الظلمة)

ابو النصر : (يجري خطوات) لا .. لا .. (يتراجع ويستند بجذعه المتمايل
على المشرب. تتوالى الأضواء الملونة)
لا فائدة .. لا فائدة !!
(يعود الضوء الابيض.. ما يزال يحدق في الطرف الآخر للحانة مذهولاً..
يسقط الظلام) .

المشهد الثالث

مكتب ممدوح بك ، يضع ساعة الهاتف .. يسجل أشياء على ورقة أمامه . تدخل ندى وبشير . ثم كدمات على وجهه .

ممدوح بك : كأنك عائد من الحرب !

بشير : حرب لارحمة فيها ! لقد فتحوا علينا النار أولئك الذين يسمون أنفسهم حزب الشعب ، ولن يقفلوها إلا بهزيمتنا في الانتخابات ، ولكن .. نحن رجالك !!

ممدوح بك : فلتحي الرجال ! هكذا أريدكم أعزاء !!

بشير : كنت وحدي ! أفهمتهم أننا قادرون أن نفعل مانريد ! (لحظة) جعلت ندى تصطاد ابن سامر بك . أظن أن لديها أخباراً .

ممدوح بك : ماذا ياندى ؟ إنني أنتظرك منذ ساعة

ندى : لا أريد لممدوح بك أن ينزعج من أمور تافهة ..

ممدوح بك : هذا اليوم ملعون أكثر مما تتصورين ! هؤلاء العمال يصبحون ذوي خطر حقيقي !

ندى : الموضوع يتعلق بهم أيضاً (لحظة)

ممدوح بك : هيا .. هيا !!

ندى : إن ابن سامر بك يحاول اقناع قيادة جبهة العمال بخوض الانتخابات متعاونين .. لقد كلفه والده بذلك !!

ممدوح بك : يفعلها والله ! اللعين !!

بشير : لقد لمحوا لي إلى مايشبه هذا قبل المشاجرة !!

ندى : إنه يخوض معهم مباحثات لاقناعهم مبدئياً بالاشتراك بالانتخابات .

إنهم مازالوا يرفضون ! إلا أن المرجح أنهم سيوافقون قريباً .

ممدوح بك : بعد أن رفضناه يسعى إليهم ؟!

ندى : هنالك شيء أهم !

ممدوح بك : ما هو ؟

ندى : سيكون من بنود الاتفاق العمل على حظـــر حزب الاحرار واعتباره حزباً رجعياً خطراً على تطور البلاد .

ممدوح بك : هذا الكلب سامر ! هل سيلبس رداء الثورية ويعلق نجماً احمر على جبهته ؟ (لحظة) لعل صاحبك قال هذا بشكل متعمد ؟! ألا يعرف هوأنك تعملين لصالح حزب الاحرار ؟

ندى : لا أظن انه يعرف شيئاً من هذا القبيل .. مع انه رفض مبدئياً أن يخبرني بشيء عن نشاطه !! وحينما انفردنا شرب حتى سكر وعند ذلك (تشير كما تفتح حنفية) فش !! زرب كل مالديه !!

ممدوح بك : أظن أنها مناورة ومع ذلك فهذه المناورة فاشـــلة ياسامر بك ! فاشلة ، وستشهد هذه الانتخابات موت حزب الشعب (لحظة) مع أنه ليس الاكثر خطراً .. إلا أنـــه ثعلب عتيق (لحظة) بشير !!

بشير : نعم يا بك !!

ممدوح بك : استدع لي زهدي وأبا النصر وتاهد إلى هنا بعد ساعتين لديكم أعمال مهمة هذه الليلة ! أنا ذاهب للاجتماع بالمكتب الأعلى للحزب لآخذ موافقته على ما نويت فعله ...

سأعود في الموعد المحدد

(يخرج وتسقط الظلمة)

أبو النصر وناهد في الحانة بعد ثلاث ساعات . الحوار بلغة مأساوية تعنف حسب الموقف

ناهد : منذ ثلاث ساعات يبحثون عنك وأنت تختفي هنا (يبدو ذاهلاً فتداعبه) فتوتك تزدهر وأنت تركض بعيداً وراء الأحلام ؟

ابو النصر : فتوه ؟ هه ! كان زمان !!

ناهد : صحيح كان زمان ! لقد أصبحت عجوزاً (ينظر إليها بمرارة)

ابو النصر : الجميع يعتقدون بمثل هذا ... (لحظة) سأريكم إذن !!

ناهد : أتظن أنك قادر على تنفيذ المهمة التي أوكلها إليك ممدوح بك .. لا يا عم لا .. من الأفضل للعجوز أن يبقى عجوزاً !

ابو النصر : سأقتله ... بشرفي سأقتله ! سوف ترين بعد أربعة أيام !!

ناهد : لا .. لن تنتظر أربعة أيام . . ستجرب حظك اليوم يا حصاني الهرم !

ابو النصر : اليوم ؟ كيف ؟ إن موعد خروجه بعد أربعة أيام !!

ناهد : لقد قلت لك انهم كانوا يبحثون عنك ! لقد عقد مكتب الحزب اجتماعاً طارئاً وقرر فيه القيام بتحرك سريع نظراً للأحداث المستجدة .

ابو النصر : إنني بحاجة للخروج من هذا المستنقع الذي انحدرت اليه .. أريد أن أتحرك .. أن أتحرك .. (لحظة)

في داخلي شيء يغلي غلياناً عنيفاً . . أريد أن أفقأ هذا الدمل الذي ينخرني .

ناهد : (فجأة) أبا النصر ! إنني أريدك ! (تقترب منه)

ابو النصر : اريد أن اقتله فقط .. وليأخذوني بعدها الى جهنم !! !

ناهد : كلا يا ابا النصر !. إنهم يريدون منك ذلك .. إلا إنني اتوسل اليك أن ترفض (لحظة)

حبيبي لا تدفع بنفسك إلى الدمار

ابو النصر : هل تعرفين بالضبط ماذا يريدون مني اليوم ؟!

ناهد : اعرف .. ولكنني اريدك بكل جوارحي ! اريدك لي وحدي . بعيداً عن مشاكل هذا العالم (تلتصق به)

آن لنا ان نرتاح من كل هذه التفاهات !!

ابو النصر : انا ايضاً اريدك .. لكن .. أنا .. أنا مدمر يا ناهد ... مدمر !! فلأدمر معي اولئك الذين سببوا لي كل هذا

ناهد : من سببه لك ؟

ابو النصر : هو ومنظمته ...جبهته التي حرمتني بيتي !!

ناهد : بل ممدوح بك هو الذي فعلها .. من اجل من نندفع الى كل هذه اللعنات ؟ من اجل من ؟ (تتنفس في وجهه)

زهدي مكلف بوضع متفجرات في مكتب جبهة العمال .. لماذا ؟ لأن ممدوح بك يريد أن يمنع التقاء حزب الشعب مع الجبهة .. بعدها يشيعون ان حزب الشعب هو الذي فعلها .. فيحصل الصدام بين الجماعتين . وبالاضافة الى ذلك يعاقب العمال على تعرضهم لمصالح الانكليز والفرنسيين . هل تستطيع ان تقول ماذا يجني زهدي من كل ذلك ؟ قد يضبطونه بالجرم فيقتلونه .. او يتسبب هو في قتل بعض الأبرياء ... بينما يصعد ممدوح بك كرسي النيابة ...

من اجل من هذا اذن ؟

ابو النصر : لا يهمني !!

ناهد : أنت ايضاً... قرروا اليوم اخراج زعيم الجبهة من السجن بصمت.. وأنت تقتله في عطفة منعزلة ... من أجل من ؟

ستساق أنت مكانه ان نجحت في ذلك ... أتظنهم سيسألون عنك بعدها ؟ (لحظة)

أبداً سيتبرؤون منك ومن جريمتك ... وستنال عقابك ، ربما على أيدي المسؤولين منهم !!

ابو النصر : أنا سأقتله لأنني أريد قتله ... لم يعد يهمني شيء !!

ناهد : اسمع ! لقد رفضت انا مهمتي .. لن أزج نفسي في مالا مصلحة لي به ! !

ابو النصر : هل قلت لهم ذلك ؟.. إنهم لن يتورعوا عن إيذائك اذا عرفوا ! !

ناهد : لا .. لم يعرفوا . سأدعي أنني لم استطع التنفيذ ... ان ما يهمني هو ان ترفض أنت أيضاً !!

ابو النصر : لا يمكن !

ناهد : أنت مجنون ! !

ابو النصر : اعرف ذلك !!

ناهد : لماذا ؟ لماذا ؟ أنا أحبك يا أبا النصر .. أحبك .. أحبك ! ولا أستطيع الابتعاد عنك ..

ابو النصر : آه .. كان زمان !

ناهد : أتوسل إليك أن ترفض .. أتوسل إليك !!

ابو النصر : هذا العالم يسقط فوق رأسي .. أنت لاتحسن به !! أولئك الناس أخذوا مني كل شيء .. طعنوني طعنة قاتلة لا أستطيع الهرب منها .. لاأستطيع .. لاأستطيع !!

ناهد : بل يجب أن تكون رجلاً ! أنت تميت نفسك في سبيل الشيطان! أيها الرجل لاتستسلم لليأس .. أتوسل إليك .

ابو النصر : كان الحلم عذباً .. ثم انتهى بكارثة .. أذكر .. أذكر .. أنت رغم كل شيء أخلصت لي وأعرف أنك تحبينني . وأنا ايضاً أحبك، ولكن أبا النصر الأول أصبح أنقاضاً .. أنقاضاً .. آه !!

ناهد : بل ماتزال أبا النصر الرائع .. أبا النصر القوي .. الجميل .. لماذا تختم هذا العمر بكارثة ؟ أتوسل إليك .. أتوسل إليك ..

ابو النصر : الكارثة حلت .. إن مصيري يدعوني .. إن لم أقتله ، فسأقتل نفسي ..

لقد تهدم بيتي .. تركني ابني لأنهم علموه أن يرفض .. علموه أنني لا أفهم مثله ،ولست صالحاً للحياة مثله .. علموه أن يقف ضدي ، وهو ويعتبر ذلك ثورية .

أنا الذي ربيته كتلة لحم حتى استوى كالشيطان الرجيم ..يرفضني .

أمه أيضاً . تبعته هي الأخرى واتهمتني أنني خنقتها ..

خنقتها اي والله ... تصوري أنها تعتقد ذلك .

عالم ملعون .. ملعون .. تفوه ..

ناهد : هذه ليست كارثة .. إن بامكانك أن تستعيد بيتك وابنك وزوجتك .. لم يفت الأوان بعد .. لم يفت .. (لحظة)

سأتركك لهم راضية إن كان ذلك يعيد إليك اطمئنانك .. أقسم أنني سأفعل .. وسأبقى مخلصة لك .. سأبقى . (لحظة) أما عادل . . أفلا يجب عليـــك ان تبصر ان الزمن قد تغير وأنك لاينبغي ان تحيا أنت ، بدلاً منه ؟ إن ظروفه مختلفة عن ظروفك وطريقه مختلفة عن طريقتك .. فلماذا لاتأخذ إجازة وتستريح ؟

ابو النصر : آه .. حتى أنت ؟لافائدة !!

عالم ملعون .. ملعون .. تفوه (يجري خارجاً فتتعلق به)

ناهد : أتوسل إليك .. أتوسل إليك

ابو النصر : (يتخلص منها) لا .. لافائدة . وداعاً ..

ناهد : (تجري خلفه خطوات وهي تصرخ)

أبا النصر .. أبا النصر .. آه (يسقط رأسها على المشرب باكيةبصوت مسموع بينما تهبط الظلمة قليلاً قليلاً على المسرح)

* * *

الفصل الثالث

المشهد الأول

مكتب جبهة العمال

كراسي عادية ، طاولة عادية . على الجدران شعارات عمالية .تمرجال يذهبون ويجيئون دون ان يتوقفوا .

عندما تدخل ناهد لا يبقى إلا عادل جالساً على كرسي ، ينظر في كتاب . تدخل راكضة ، مظهرها يوحي بالتوتر والقلق .

ناهد : (مادة يدها إلية) أنت عادل ابو النصر

عادل : (مباغتاً) نعم . ماذا تريدين ياسيدتي ؟.

ناهد : هناك ماينبغي ان أحدثك به ... (تستدرك) أنت لاتعرفني ولكن هذا لايهم .. أرجوك ان تفهمني . هناك موضوع يهمنا معاً ... موضوع يخصك أنت وربما يخصني .. آه .. كيف أبدأ ؟ أريد أولاً ان .. ان تفهمني .

عادل : (مستغرباً) سيدتي . هل أستطيع ان أقدم لك أية خدمة ؟الواقع أنك تفاجئينني بهذا الأسلوب الذي .. لاأدري ماذا أقول لك ؟ إنه على الأقل يثير قلقي ..

ناهد : سيد عادل .. لا أريد ازعاجك حقيقة ،ولكنني أريدمساعدتك .. مع ان الوضع يخصك كما قلت ... هل نستطيع ان نتحدث دون ان يسمعنا أحد ؟

عادل : سيدتي أرغب في ذلك ..انما هل أستطيع التعرف عليك أولاً .؟

ناهد : لاأعتقد أن ذلك يشكل شيئاً مهماً .. إنني آمل أن تعفيني .. ان شخصيتي لاعلاقة لها بالسر الذي سأفضي به إليك ... أرجوك لاتعلق على الموضوع أهمية ما .

عادل : ولكن .. عدم المؤاخذة . لاأدري كيف سأثق بما ستقولين لي دون أن أعرف من أنت ؟. وما غايتك ؟ (يبتسم بقلق) أنت تعرفين الجو العام .. (لحظة)
لاأكتمك أنني حذر ... جو الصراع بين منظمتنا وبين بقيـــة الأحزاب و ...

ناهد : (تقاطعه) حسناً إن الموضوع يتعلق بهذا الصراع ... أرجوك كم الساعة الآن ؟

عادل : الساعة التاسعة إلا الربع .

ناهد : يا إلهي .. إن الوقت يضيع . بقي ساعة وربع فقط .. ساعة وربع ... أرجوك ألا تضيع الوقت .

عادل : أنت تحيرينني ياسيدتي ، وأنا لاأفهمك حقيقة ، تريدين أن تخبريني بسر خطير وتريدين أن تظل شخصيتك سراً ، وتطلبين فوق هذا وذاك أن أثق بك ؟

ناهد : حسناً (تتلفت) أريد ألا يسمعنا أحد .

عادل : تحدثي .. تحدثي ياسيدتي ، لقد ذهب الجميع إلى أعمالهم ولن يسمعنا أحد ... تحدثي ..

ناهد : عادل .. هل تعرف شيئاً عن أبيك ؟

عادل : ماذا تريدين من أبي ؟

ناهد : أسألك ياسيدي عما تعرف عن حاله بعد أن تخليت عنه ؟

عادل : سيدتي سأكون آسفاً إذا قلت لك أنني لن أسمح للغرباء بالتدخل في مشكلة عائلية تخصنا ..

ناهد : طيب ... مادمت ترفض أن تجيب ... فسأتحدث أنا رغم عدم موافقتك ، لأن ماأريد أن أقوله لك ينطلق من هذه النقطة .

عادل : سيدتي أنت تعذبينني بهذا الأسلوب ، لماذا لاتتحدثين مباشرة عن قصدك ، ودون كل هذا اللف والدوران .

ناهد : لقد وصل والدك ياعادل إلى حالة صعبة ... حالة يأس إذا شئت

أن تسميها كذلك ، إنه الآن يعتقد أن كل من ضحى من أجلهم قد تخلوا عنه ... وهو لهذا يندفع في عمل جنوني ...عمل جنوني يجب انقاذه من مغبته ..

عادل : إنك تجبرينني على التحدث في الموضوع .. (لحظة) الواقع أنني لم أعد أستطيع أن أقدم له أية مساعدة ... إنـــه يندفع في طريقه دون أن يستمع إليّ أو إلى أحد .. إنه بتصرفاته يحطم بيتنا ... ويحطم مستقبلي وحياتي ذاتها .إن طريقي تختلف عن طريقه وهذا مايرفض هو أن يعترف به .

(ينظر اليها ويهز كتفيه) ماذا أستطيع أن أفعل ؟

ناهد : إن الموضوع يتعلق أيضاً بطريقك الذي اخترته .. بزعيمك ... وبأبيك .. بهذه الطمأنينة التي تبحث أنت عنها .

عادل : زعيمي ؟ ليس لي زعيم

ناهد : أقصد رئيس الجبهة السجين

عادل : (مستغرباً) وما دخل أبي برئيس الجبهة السجين ؟.. هل قذف بـه هذا الثعلب ممدوح بك الى جريمة جديدة ؟

ناهد : ها نحن الآن ندخل في صلب الموضوع . أرجوك أن تثق بي . . إنني مقربة جـداً من ممدوح بك وأعرف كل خفاياه تقريبـاً ولقد كنت ... معذرة .. لقد كنت دائمـــاً معجبة بأبيك نظراً لشهامته وكرم أخلاقه وإخلاصه ، ويسوءني جـداً أن يندفع الى ما لا ترضاه له ولا ارضاه انا ..

عادل : (كمن فطن الى شيء مهم) لعلك .. لعلك .. انت الراقصة ناهد ؟

ناهد : (مطرقة) نعم .. أنا الرا قصة ناهد

عادل : انت إذن المرأة التي كان يعاشرهـا ابي حتى اصبح لا يكاد يحس بوجودنا نحن، ابنه وزوجته؟.. (يصيح صوته مشدداً على مقـاطع الكلمات)

انت إذن تلك المرأة التي سلبته منا .. وحطمتنا من اجل شهواتها التافهة ؟ كنت في الحقيقة اريد أن اقابلك منذ زمن .. اتعرفين لماذا ؟ (لحظة . باحتقار) كنت فقط اريد ان ابصق في وجهك... نعم اريد ان ابصق في وجهـك !! فلقد جعلتني يتيما طيلة السنوات السابقة .. انت التي جعلتني احس ان هـذا الرجل غريب عني .. لا أهمه ولا يهمني .. بـل انت التي جعلته ينحدر حتى اصبح آلة بيد ذلك الثعلب ممـدوح بك ! انت .. انت تأتيني الآن بوجهك الصفيق هذا دون خجل ؟

ناهد : (متألمة) عادل ! ارجوك ..

عادل : (ساخراً) حسناً .. هل حدث خلاف بينك وبينه وتريدين وساطتي في الصلح ؟ ام تريدين ان اسمح له بالزواج منك ؟

ناهد (بمرارة) عادل .. ارجوك ..

عادل : لقد سمعت كثيراً عن ساقطات، ولكنني لم اسمع عن واحدة بمثل هذه الوقاحة !!

ناهد : (توشك ان تنهار) عادل! إنني لا اطلب أية مغفرة .. ولا ابحث عن تبرير لمـا فعلته .. ولكن الموضوع يخص أباك .. ويجب ألا تصم أذنيك !!

عادل : (يستدير ويهم بالخروج) اذهبي انت وإياه الى جهنم ! لا علاقة لي بكما .. ولا اريد ان اسمع شيئاً عنك او عنه !

ناهد : (تصرخ محشرجة) عادل ! ابوك سيقتل الليلة رئيس الجبهة ..

عادل : (يستدير مذعوراً) ماذا تقولين أيتها المرأة ؟

ناهد : (تنهار باكية) لقد سمعت ما قلت !!

عادل : أوف .. كيف .. ؟

ناهد : لقد اضعت وقتاً طويلا وانت ترفض الاستماع إلي ايها الشاب المغرور ! إنني اغفر اساءتك لي فأنا استحق اكثر من ذلك ولكن .. لماذا لا تفكر انت في الظروف التي صنعتني هكذا ؟ أنا امرأة فقدت كل شيء .. كل شيء .. ومع ذلك فقد كنت مرغمة على العيش في هذه الظروف التي لا يستطيع المرء أن يحقق فيها كرامته بسهولة .. أكثير علي من الحياة أنني ظفرت برجل احببته حباً كان اقرب الى الجنون ؟ انت الذي يزعم انه ثوري .. ألا تستطيع أن تغفر لامرأة خسرت نفسها ، أنها احبت أباك ؟

عادل : (متضايقاً) أف ! ما أمرّ هذا العالم !!

ناهد : مع ذلك أريد أن أعود للموضوع المهم فهل ستستمع إلي ؟

عادل : نعم ، إنني أستمع !!

ناهد : قلت إن أباك سيحاول قتل رئيس الجبهة الليلة !

عادل : ولكن رئيس الجبهة في السجن !!

ناهد : نعم .. وسيخرجونه في تمام العاشرة ، يعني بعد أقل من ساعة ... لقد رتب ممدوح بك كل شيء .... وأنت إتعرف مكانة حزب

الأحرار في الحكومة اليوم ! (لحظة) إن إخراجه سيتم بشكل سري تقريباً .... في العاشرة إلا الربع تذيع الحكومة قرار الافراج عنه فوراً ، يصحبه الحراس في سيارة إلى الجادة الثانية بعد ساحة الحرية . وقبـــل خمسين متراً من زقاق نصف مظلم ينزلونه ... وهناك يكمن والدك منتظراً مروره في الشارع الذي لا بد أن يمر فيه . وعند ذلك ينقض عليه فيطعنه عدة طعنات ويولي هارباً حيث تنتظره سيارة ممدوح بك في الشارع المقابل

عادل : كيف هذا ؟.. لا أصدق !! إن القتل سيفضح الحكومة

ناهد : الحكومة لا تعلم بموضوع القتل . إن ممدوح بك وحزبه يطلبون اخراجه بحجة الاستجابة لرغبة الجماهير في الظروف الحرجـــة الراهنة !!.. والأمور مدبرة مع بعض الحراس ... أو بالأحرى مع قائدهم !

عادل : أأنت واثقة مما تقولين ؟

ناهد : أرجوك أن تثق بي .. إن ذلك لا يكلفك أكثر من الذهاب إلى الموعد المحدد .. أرجوك أن تسرع لانقاذ أبيك وإنقاذ زعيمك.. لم يعد هناك وقت تضيعه .

إن والدك قد فقد السيطرة على أعصابه وقـد رفض الاستماع إلي، أرجوك أسرع .. أسرع ...

عادل : حسناً !! هل تصحبيني ؟

ناهد : هيا (ينطلقان بسرعة)

المشهد الثاني

نفس المشهد السابق . يدخل زهدي وهو يصفر أغنية

زهدي : (يصرخ) شباب ! أين أنتم ؟ هـاه ؟ نائمون أم مستيقظون

(يصفر من جديد) يا عباد الله !!

(صوت رجل من الداخل)

الصوت : من هناك ؟

زهدي : يا للغفلة ! هل تتركون صالون مكتبكم فريسة لأمثالي ؟

(يقبل الرجل)

الرجل : أهلاً .. أهلاً بالعميل السري ! (يضحك له مصافحاً)

زهدي : (ضاحكاً) لا ... لا ... ستكون هذه مفاجأة غير منتظرة لو سمعها احد ! كان يجب ان تكتمها ! اين بقية اعضاء القيادة المبجلين ؟

الرجل : في مهمات خاصة ! لا ينبغي لمتآمر مع حزب الأحرار ان يعرفها !!

زهدي : قدية ! لقد بحتَ بالسر ... اية مهمات ؟

الرجل : بعد ساعات ستعرف

زهدي : ولكنني لا استطيع الانتظار ! اريد ان اعرف الآن !!

الرجل : حسناً (يمس له) ما دامت الحكومة غير راغبة في اعلان الموقف الحقيقي للقطر من العدو الذي يغزو بلادنا الآن ... فسنعلن نحن هذا الموقف !

زهدي : عظيم وماذا ستفعلون ؟

الرجل : لقد قررت القيادة نسف خطوط انابيب البترول التي تصب على الساحل وقطعه عن الدول الغازية ...

زهدي : البترول ؟ فكرة والله ! ولكن الكمية التي تمر من هنا محدودة ، فماذا يمكن أن يترك ذلك من آثار ؟

الرجل : أوه صحيح أن الكمية محدودة ولكن هذا العمل سيكون مثالاً لكل العمال العرب في مناطق انتاج البترول .. واذا كان مثالنا هذا ناجحاً فسنوجه ضربة حقيقية الى قفا المعتدين .. مارأيك ؟

زهدي : عظيم لو كان قادراً على أخذ الأبعاد التي تتصورها .

الرجل : قد تكون العملية مجرد بداية لأعمال اخرى .. لقد قررت القيادة تنفيذها بنفسها الأمور معنوية .. بالمناسبة مارأي معلمك ممدوح بك !

زهدي : (ساخراً) لقد قرر معلمي ممدوح عقابكم أشد عقوبة .. على هذه الفعلة النكراء بحق أسياده ، أولاً .. وعلى قرار تحالفكم مع حزب الشعب ثانياً ..

الرجل : (هازئاً) نحن نتحالف مع حزب الشعب ؟ الله .. الله .. من نحارب إذن ؟ (لحظة)
لو حدث الأمر لتحالفنا إذن مع معلمك نفسه ..

زهدي : هكذا وصلته الأخبار .. عن لسان ابن سامر بك بالذات ..

الرجل : إنها لعبة من حزب الشعب لجر معلمك الى تقديم تنازلات حقيقية للتحالف معهم ..

زهدي : والجبهة الموقرة ! ماذا ستفعل ؟

الرجل : أنت تعرف .. الجبهة غير منسجمة في هذا الموضوع .. موضوع الانتخابات ! هناك من يريدون خوضها .. وهم كثر في قيادات الجبهة المختلفة .. هؤلاء تعودوا على بعض المزايا والمكاسب ..

وغرهم ان الجبهة لا تتعرض الآن للضغوط فظنوا أن بالامكان تحقيق كثير من الأهداف دون تعب .

أنا شخصياً رفضت الفكرة وطرحت في اجتماع القيادة ضرورة مقاطعة الانتخابات وايجاد صيغة للعمل .. اكثر جذرية ..

زهدي : الواقع انني اوافقك تماماً .. وبيني وبينك ، لقد صورت الجو للبك تصويراً مخيفاً ولذلك قرر أن يستخدم العنف ضدكم .. وأرجو ان يحركم ذلك .

الرجل : العنف ؟ مثل ..؟

زهدي : أتعرف لماذا أنا هنا الآن ؟

الرجل : لماذا ؟

زهدي : إنني مكلف بنسف مكتبكم العامر بحضرة الفاضل

الرجل : (مفاجأ) نسف مكتبنا ؟ هذا المجنون يقرر ذلك ؟

زهدي : أجل نسف مكتبكم .. وفي الغرفة الأخرى حقيبة تحوي قنبلة موقوتة جاهزة للعمل .. وضعتها هناك .

الرجل : أتدري؟ ليتك فعلتها .. يعني بطريقة لا تحدث الكثير من الأضرار

زهدي : لا تمزح في هذا الموضوع

الرجل : لا والله .. إذن كنت سأستخدمها كدليل على نياتهم السيئة .. وعلى صحـــة رأيي .. دون ان نضطر الى كشف مهمتك عند ممدوح بك ..

زهدي : (مفكراً لحظة) طيب ! بامكانك أن تعتقلني بحجة أنك أمسكت بي بالجرم المشهود . وتستطيع أن تسبب لي بعض الكدمات في

وجهي وبامكانك تسليمي الى السلطات . . فمعلمي سيبادر الى اخراجي من السجن !! وطبعاً تستغلون الحادثة على اوسع نطاق وتتخذونها حجة لمواقفكم ... كما أن بامكانك بهذا العمل أن تزيد ثقة ممدوح بك بعميلكم السري (يشير الى نفسه)

الرجل : أما إنك بارع والله !! (يضحكان)

(صوت من الداخل بفرح صاخب)

الصوت : هل تسمعون ؟ . هل تسمعون ؟ الرئيس سيفرج عنه في العاشرة ! لقد صدر قرار الحكومة بذلك !

الرجل وزهدي: غير معقول !

زهدي : كم الساعة الآن ؟ أوه انها العاشرة الا اثنتي عشرة دقيقة

الرجل : شيء غريب ! سأخرج لأستطلع الأمر (يتجه الى الباب) ابق معتقلاً هنا حتى أعود ... هاه !

(يضحكان ويخطو زهدي الى الداخل)

المشهد الثالث

المسرح نصف مظلم . تظهر في الضوء المتكسر زاوية الجادة التي يربض خلفها ابو النصر..صدر المسرح جدار أبنية الجادة المتلاصقة... ابو النصر على الطرف حيث ينكسر الزقاق باتجاه الشارع الكبير في الداخل يدير ظهره للجمهور منتظراً مرور رئيس الجبهة . . . خلفه بقليل يلتصق عادل بالجدار بحذر

على الطرف الاخر ناهد حيث الزقاق يفضي الى الشارع ايضا ...

صوت سيارة تتوقف

اصوات : يكفي الى هنا . اصبح بيتك قريباً ..(يتحفز ابو النصر)

ناهد : (تشير لعادل انه يتقدم) هيا .. الآن !!

عادل : (يقفز وراء ابيه الذي يهم ان ينطلق) لا ... أيها المجنون !!
(يتعلق بظهره .. يمر شبيح رئيس الجبهة من طرف الزقاق . . . ابو النصر يفاجأ بوجود من يعرف نيته دون ان يعلم أنه عادل ..
يصطرعان دقيقة .. اخيراً يصيب ابو النصر عادل بالخنجر في ظهره فيصرخ مطلقاً أباه الذي يفر هارباً)

عادل : آه لقد قتلتني !

ناهد : (تعترض طريقه) أيها المجنون .. ماذا فعلت ؟
تقتل ابنك أيها المجنون ؟ . (تجري الى عادل)

ابو النصر : (يتوقف مذهولا يتحرك لحظات بعصبية عنيفة ثم يصرخ فجأة)
عادل .. عادل .. (يسقط مغشياً عليه)

ناهد : عادل .. عادل (تهزه)

عادل : آه .. آه .. ساعديني .. انها طعنة أليمة .. ولكن . . يجب أن تبقى الحادثة سراً . ارجوك . آآآه (تساعده فينهض)

ناهد : أنت تتألم كثيراً ؟

عادل : (يضغط مكانها بيده ويخطو متحاملا على نفسه) كثـــيراً . . لكنها ... لكنها على كل حال ليست ميتة .. هيا .. هيا
(يخرجان)
(بعد لحظات يدخل ممدوح بك وبشير يتلصصان)

ممدوح بك : عجباً اين ذهب ؟

بشير : لقد سمعت صوت سقوط جسد هناك .

ممدوح بك : انظر .. انظر .. أليس جسداً ذاك ؟

بشير : إي والله .... لعله قتل (يقتربان منه)

ممدوح بك : (ينحني فوقه) لا أرى دماء ... (يقلبه) بل ... بل ...

بشير : انه مغمى عليه ..

ممدوح بك : احمله الى السيارة بسرعة . عجيب ما الذي حدث ؟(ينفض كفيه) يا للشيطان .. لقد فشلنا . لم يبق أمامنا إلا استرضاء سامر بك (يساعد بشيراً في حمله) هيا .. هيا ... لم يعد أمامنا إلا مصالحة سامر بك ...

(تعود موسيقى المدينـــة الصاخبة وأصواتها ، من جديد وتستمر متدفقة كهدير نهر كبير)

ستـــار

مسرح فلسطيني !
لماذا ؟

ظافر عبد الواحد

اعترف بعدم استنكاري – للوهلة الأولى – فكرة المسرح الفلسطيني[1]. فكما يبدأ التمرد في الفرد لينتظم في ثورة ، يتحول النضال القطري الفكري والسياسي والاقتصادي والعسكري إلى نضال قومي وانساني.

يتبرأ الكاتب المسرحي الفلسطيني نواف أبو الهيجاء من الاقليمية : «إن التجزئة هي التي أوجدت مصطلحات ومشكلات محلية في كل إقليم عربي على حدة جعلت العمل الفني المنتج في مصر مثلاً يحمل نكهة خاصة ..» [2] . ورغم اعترافي بدور التجزئة في إبهام الجزء باستقلال كيانه ، فلابد من الاعتراف بوجود فروق اقليمية بين أرجاء البلاد العربية لاعلاقة لها بالحدود التي اصطنعها الاستعمار. فكم جزء الاستعمار من صحراء يتحد شعب دويلاتها في تقاليده العربية ، رغم

---

(١) نواف ابو الهيجاء – مقدمة لمسرح فلسطيني – مجلة المعرفة – دمشق – آذار – مارس ١٩٧١ ص ١٥٨ – ١٦٥ .

(٢) المرجع السابق ص ١٥٩ .

اختلاف لهجات القبائل . في حين نجـــد قطراً عربياً ألقم الاستعمار شماله لدولة أجنبية وجنوبه لجسم غريب ، وفي قلبه بادية وانهار وجبال وسهول تختلف تقاليد سكانها .

وعلينا الاعتراف ببلوغ الفتح الاسلامي بلاداً فيها أقلية عربية ، ولكن الثقافة الاسلامية واللغة العربية وحدتا .

وإقامة مسرح فلسطيني مطلب قومي ، اذا كان هذا المسرح قادراً على الانطلاق الى الدول الأجنبية والتحدث بلغاتها . فعرض قضية فلسطين باعتبارها قضية مليون فلسطيني أخرجوا من ديارهم ليحتلها ثلاثة ملايين صهيوني ، أحفظ لماء وجهنا من الحديث عن ثلاثة ملايين صهيوني أخرجوا من ديارهم مليون عربي ينتمون إلى أمة تعد مئة مليون . وحكاية المئة مليون تثير ذعر العالم وشفقته على الاقلية اليهودية ، بينما تثير قضية المليون لاجيء عاطفته الانسانية ،ومشاعر إحقاق الحق وتطبيق العدالة .

وبمناسبة التشتت الفلسطيني الذي يتحدث عنه أبو الهيجاء ، فقد استغلت الصهيونية فكرة التشتت لتدعي انتماء معتنقي اليهودية في مختلف الامم الى أمة واحدة هي الامة الإسرائيلية . فصار اليهودي يحمل جنسيتين : جنسية الدولةالتي يعيش فيها ، والجنسية الاسرائيلية . وأصبح سهلاً عليه التقنع بجنسية الدولة التي يقيم فيها ، ليخدم دولة اسرائيل فيمكن استثمار التشتت عامل تحد مفيد في إيجاد صيغة متطورة لخدمة القضية .

وأقول لأبي الهيجاء : إن التمزق السياسي والفكري شامل للعرب ،ولا يتفرد الشعب الفلسطيني عن غيره من الشعوب العربية ببعض النواحي السلبية والإيجابية . فالمنظمات الفلسطينية صورة عن الاحزاب العربية ، وفي قياداتها من يسوس القاعدة بنفس الطريقة التي يسوس بها بعض الحكام العرب أممهم .

وفي تأكيد أبي الهيجاء على ان مايكتبه الفلسطيني عن المجموعة البشرية

الفلسطينية هو وحده الادب الفلسطيني ، شيء من منطق العواطف . فقد أصر على إدراج اسمه مع الكتاب المسرحيين السوريين [1] ، رغم أنه كاتب مسرحي فلسطيني يطلب من الكتاب الفلسطينيين الذين يكتبون المسرح الفلسطيني الالتزام بالمبادىء التي ذكرها في مقاله (مقدمة لمسرح فلسطيني) وحاول تطبيقها في مسرحية (الخسوف) . ومن المؤسف أن هذه المسرحية لم تنشر ، لنعرف مدى تطبيقها للمبادىء التي وضعها أبو الهيجاء للمسرح الفلسطيني . ونجد قضية فلسطين تعالج على أيدي الكتاب العرب عامة والسوريين منهم خاصة في إطارها العربي ، مثل سعد الله ونوس في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي رشحت لجائزة اليونسكو وقدمت في دمشق وبيروت . لم يكن تخطيه للمسرح التقليدي فيها بحاجة لبريخت ، بقدر ما كان محاولة لإنشاء مسرح عربي بعد أن فقدنا أجزاء من الأراضي العربية خارج فلسطين . ويخطو ونوس خطوة أخرى في عملية الانشاء ، حين يلجأ إلى صيغة الحكواتي في إطار مسرحي شيق في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) التي نشرتها مجلة (المعرفة) في عدد خاص (مسرحيات عربية) العدد /١٠٥/ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٠ ، واعادت وزارة الثقافة في دمشق نشرها سنة ١٩٧١ مع مسرحية (الفيل يامملك الزمان) في كتاب واحد .

ولو استعرضنا بعض المسرحيات الصادرة سنة ١٩٧١ ، لرأينا من خلال الأسماء اليونانية في المسرحية الغنائية (سيليا ابنة الغابة) [2] معاني الثورة التي يمكن ان تحدث في أثينا اوفي القدس .

وبين مسرحيات علي عقلة عرسان (ثلاث مسرحيات) [3] وهي :

---

(١) علي عقلة عرسان - الأدب المسرحي في سورية - مجلة المعرفة - دمشق - تشرين الأول - اكتوبر ١٩٧٠ ص ١١٦ .

(٢) أنور السردار - سيليا ابنة الغابة - حلب - سورية

(٣) علي عقلة عرسان - ثلاث مسرحيات - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧١

(الشيخ والطريق) و (زوار الليل) و (الفلسطينيات) ، أتوقف عند المسرحية الأخيرة لأرى طريقة معالجتها للقضية الفلسطينية .

المسرحية شعرية ، والأسلوب مباشر ، وعرسان المخرج يتفوق على عرسان المؤلف ، فهو يهتم منذ الفصل الأول بتقسيم المسرح : « يقسم المسرح إلى ثلاثة مستويات ، متفاوتة في الارتفاع تبدأ من المستوى الأول الذي هو أرضية المسرح ثم المستوى الثاني والثالث . مع قطع أخرى متغيرة ومناظر حسب الفصول . »[1] .

وفي الفصل الثاني : « مخيم من مخيمات اللاجئين : خيمة في الصباح . الضباب الرطب يلف المكان ، وجو من الشحوب والكآبة ينيخ بظلاله على المنظر كله . نرى خيمة مسعود وأمامها سلمى زوجته العجوز تجلس بكآبة تنظر إلى المدى البعيد ، يقترب منها ابنها نعمان الذي يأتي من داخل الخيمة وهو الآن شاب في السابعة عشرة أو الثامنة عشرة من عمره »[2] .

وتختتم المسرحية بأهزوجة لانجد فيها فلسطين جزءاً من الوطن العربي وحسب ، بل جزءاً من العالم الثالث . فعندما يسقط مازن شهيداً قرب القدس ، يزج الجميع : « مازن ... مازن

رمز في عالمنا الثالث »[3] .

أما كتاب (الغائبة)[4] لنجاة قصاب حسن ففيه مسرحيتان : (الغائبة) و (الأسير) ، وهما مسرحيتان فلسطينيتان ، الأولى بثلاثة فصول والثانية بفصل واحد .

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٣

(٢) المرجع السابق ص ١٩٧

(٣) المرجع السابق ص ٢٧٠

(٤) نجاة قصاب حسن – الغائبة – مطابع دار العروبة – دمشق .

اخرج ياسر العظمة مسرحية (الغائبة) تحت عنوان (وامعتصماه) حيث قدمت لأول مرة في آذار (مارس) ١٩٧١ في صالة الحمراء بدمشق . وهي مسرحية شعرية في بعض مشاهدها ، وضع فيها المؤلف ملاحظات الاخراج وفيها تقنية ساخرة تريح اعصاب المشاهد دون ان تبعده عن الهدف القومي .

إذ يعترض (الخلفي) الذي يمثل الثورة على (الصوت) الذي يخيب آمال (الفتاة) ، فيراوده (الأمامي) الذي يمثل المحافظة ويدعوه للجلوس في الصف الأمامي .

أما مسرحية (الأسير) ، فهي من وحي محاولة خطف الطائرة في زوريخ ، حيث شهد المحامي نجاة قصاب حسن المحاكمة . وهي حوار بين الفدائي الأسير (ابو الهيجاء) وكل من ماضيه وحاضره ومستقبله .

وإذا تركنا المسرحيات المكتوبة إلى منصة المسرح ، رأينا الموظف في (مسرح القهوة) في دمشق ، وهو مسرح مفتوح ، يسأل احد الأطفال عما اذا كان لاجئاً ، فيجيبه بأنه نازح .

وفي مسرح (الشوك) ، وهو مسرح سوري وصل الى لبنان مستغنياً عن المنصة والأزياء والديكور ، نجد طارق بن زياد يحاكم في برنامج (مرايا) لأنه احرق السفن .

وإذا انتقلنا الى الإخراج ، رأينا المخرج يوسف حرب يجرد مسرحية (السيد) [1] لكورني من زمانها ومكانها — حيث كان الصراع بين العرب والإسبان — فنجد فيها معاني قومية مطلقة .

القضية ليست قضية مسرح فلسطيني او غير فلسطيني ، بقدر ما هي قضية انشاء المسرح العربي كما يحاول سعدالله ونوس الاستفادة من نصيحة المخرج الفرنسي

---

(١) قدمت في معهد الحرية بدمشق ضمن المهرجان المدرسي للفنون المسرحية سنة ١٩٧١ .

(جان ماري سيرو) إذ قال : « من الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبيـة . بوسعكم انتم بالذات ان تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت اليها في اوربا . فهنا يتحول التراث المسرحي الثقيل عبئاً يجمد حركتنا، ويقيد قدراتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. اما في مناخ بكر فان الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة ، وعفوية، ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي . والرغبة في التمثيل ضعيفة في بلدان العالم الثالث ، ومرد ذلك الى ان الانسان في العالم الثالث يحيا المسرح في حياته اليومية . وهذا المسرح بالذات هو أحدّ الاشكال المسرحية عنفاً »[1] .

وإذا كان من المهم التساؤل عما إذا كان هناك مسرح فلسطيني ام لا ، فالأهم هو الاستمرار في البحث عن المسرح العربي بين قطبي الأصالة والعالمية . ورغم ان بنية المجتمع العربي ما تزال قَبَلية ، فيجب تجاوز صيغة الحوار بين الشعراء في سوق عكاظ في مجتمعنا البدائي ، وصيغة الحكواتي الذي كان يبالغ في سيرة عنترة وابي زيد الهلالي اثناء الحكم العثماني ليستنهض هم العرب ويرجع قصصه الى قديم الزمان في حديثه عن ظلم الحاكم لينجو من بطش الحاكم المعاصر له وقلما كان ينجو ، كما يجب تجاوز مسرح ابي خليل القباني الذي استنشق اول نسمة من الثقافة الأوربية يوم اصبحت الدولة العثمانية رجلًا مريضاً ؛ ينبغي تمثل هذه الصيغ والاستفادة منها اثناء تجاوزها الى مسرح طليعي عربي في مجتمعنا الأمي الذي يواجه تحديات مدنية ، عظيمة بحضارتها ، دنيئة بهمجيتها . مسرح ينبت في ارضنا ويرتوي من كل سحابة كريمة ، فيستفيد من تفعيلات الصيغة العروضية ـ التي كانت تناسب حياتنا القبلية ـ في بناء صيغة عربية تناسب عصر الأتمتة، ويسبق المسرح العربي آمال الجماهير .

---

(١) سعد الله ونوس – مقدمات لدراسات في المسرح المعاصر – مجلة المعرفة – دمشق – آب (اغسطس) ١٩٧٠ ص ٦٨ – ٨٢ .

السيد محمد عبد الوهاب بغدادي

من دمشق - بستان القوتلي

ربح نصف الجائزة الكبرى من الاصدار الشعبي الحادي والعشرون لعام ١٩٧١

وقدرها ١٢٥٠٠ ليرة

يجري سحب الاصدار العادي التاسع بتاريخ ٩ تشرين الثاني ١٩٧١

الفهرس

ندوة المسرح العربي الطليعي ٥

اليوم الاول

خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري ١١

اليوم الثاني

المسرح العربي ومكانه من المسرح الطليعي . ومستقبل المسرح العربي عامة والمسرح الطليعي العربي بخاصة ٤٥

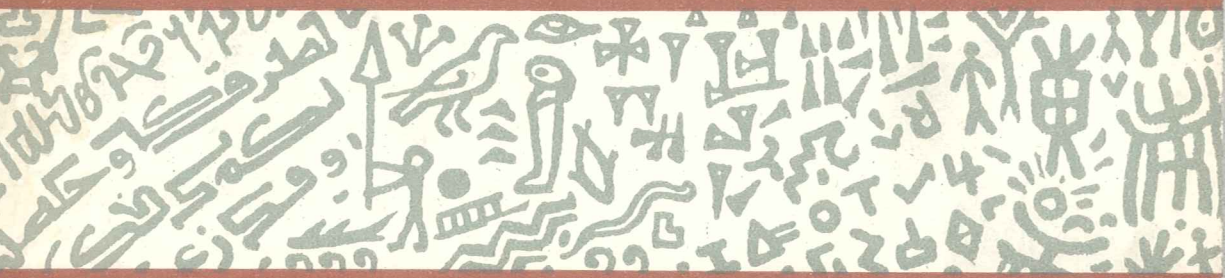
اليوم الثالث

خلاصة ونتائج : تقويم وقائع مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية ٩٩

الغراب (مسرحية) أحمد يوسف داود ١٠٧

مسرح فلسطيني ! لماذا ؟ ظافر عبد الواحد ١٥٥

AL-MARIFA



A Monthly Cultural Review

No. 117

NOVEMBER 1971